IL TRIONFO DELLA FEDE SULL'ERESIA

I cicli di affreschi nel convento e nella chiesa di S. Anna di Montemiletto

a cura di
Simone D'Anna

IL TRIONFO DELLA FEDE SULL'ERESIA

a cura di Simone D'A

IL TRIONFO DELLA FEDE SULL'ERESIA

I cicli di affreschi nel convento e nella chiesa di S. Anna di Montemiletto.

Con il patrocinio della Provincia di Avellino e del Comune di Montemiletto.

Ringrazio quanti hanno reso possibile la presente monografia:
gli amici Paolo Brogna e Gianni Festa per aver fortemente creduto nella presente iniziativa. Mons. Gaetano Nardone parroco della chiesa di Sant'Anna di Montemiletto, Mons. Antonio Raviele rettore della chiesa di San Domenico a Benevento, Don Saverio Goglia parroco di Santa Maria Assunta in Faicchio (BN), Don Enzo Papa per avermi permesso di documentare la reliquia del piede di Sant'Anna custodita all'interno della cappella Capece Galeota nel Duomo di Napoli, l'amico Daniele Taietti di Montefusco, Rosaria Rienzo per le immagini dei dipinti del complesso domenicano di Maddaloni, Michela Colella per i preziosi consigli per l'impaginazione.

Le copie fotografiche degli atti contenuti nella busta 121, n°510, *Fundazione del Monastero di S. Anna* di *Monte Miletto*, del testamento di Carlo Antonio Tocco, busta 18, fasc. 95, sono pubblicate su concessione dell'Archivio di Stato di Napoli, presso il quale tali documenti sono conservati e di conseguenza per le stesse vige il divieto di ulteriore riproduzione.

Le fotografie della chiesa e del convento di Montemiletto sono state realizzate da Vincenzo Vietri, Sergio Di Benedetto e Antonio Vietri, mentre quella d'epoca della fine degli anni 50' mi è stata gentilmente concessa da Lino Trodella.

La prima foto in bianco e nero di via Roma è del 1933/34.
Le fotografie del dipinto della Madonna della Purità sono di Maria Teresa Fiorillo.

Immagini a fine testo: statua di Sant'Anna e tela della Madonna del rosario di Pietro Grassi.

La grafica di copertina è di Giuseppe Reda.

Immagine di copertina, ritratto del cardinale Orsini, foto di Vincenzo Vietri.
Immagine di contro copertina, stemma della famiglia Tocco, foto di Sergio Di Benedetto.

Stampato a Milano da Decibel Group, febbraio 2021.

SOMMARIO

IL TRIONFO DELLA FEDE SULL'ERESIA

I cicli di affreschi nel convento e nella chiesa di S. Anna di Montemiletto.

a cura di
Simone D'Anna

In ricordo dei miei nonni
Michele Gubitosa, Maria Carmela Pasquariello,
Pasquale D'Anna e Elisabetta Inzerillo.

Interno del chiostro domenicano, Michele Gubitosa.

INTRODUZIONE

Questa monografia è stata concepita in modo del tutto casuale durante una conversazione tenuta con l'amico Paolo Brogna, il quale mi pose di fronte alla necessità di dover provvedere ad una prima elencazione delle opere d'arte presenti nella chiesa di Sant'Anna e di conseguenza, la presente trattazione non è altro che il risultato di una sua appassionata intuizione. L' esigenza di eseguire un breve studio sui cicli di affreschi presenti nella chiesa di Sant'Anna di Montemiletto, successivamente estesa anche al convento dei Padri domenicani, è quindi dovuta alla carenza di notizie riguardanti gli avvenimenti narrati nei due cicli pittorici, necessità che è stata poi tradotta in questo piccolo contributo.
Si sottolinea che si tratta solo di una prima classificazione delle opere d'arte presenti negli edifici presi in esame, proposta al fine di contribuire a stimolare l'interesse alla conoscenza, e alla tutela delle stesse, ben consapevoli di possibili inesattezze o imprecisioni che potrebbero eventualmente aver luogo nel corso della trattazione.
Il problema della conoscenza, intesa come strumento indispensabile attraverso il quale poter procedere ad una corretta conservazione dei monumenti presenti nel nostro paese, anche se in termini più generali, era già stato affrontato da un nostro concittadino in una sua pubblicazione; mi riferisco al compianto Arcangelo Musto, al quale rivolgo la mia più sentita riconoscenza per il contributo che ha inteso offrire alle future generazioni.
La ricostruzione storica degli edifici, comprensiva di tutte le notizie riferite alle opere d'arte in esse contenute, è stata interamente curata dallo scrivente, mentre l'interpretazione delle epigrafi è stata elaborata dall'amico Paolo Brogna.
Non posso esimermi dal fornire anche un breve chiarimento circa il titolo assegnato alla presente monografia, al fine di dipanare eventuali dubbi che potrebbero accidentalmente insorgere e, di conseguenza, urtare la sensibilità personale dei singoli lettori. Quanto riportato vuole essere solo una presa d'atto del vasto patrimonio storico artistico presente a Montemiletto quale risultato della propaganda clericale messa in atto dall'Ordine dei Padri Predicatori attraverso l'iconografia e l'arte della comunicazione, incentrata essenzialmente sulla loro narrazione della lotta all'eresia ed in particolar modo alla cosiddetta crociata albigese. Proprio al fine di poter fornire qualche minimo elemento utile alla conoscenza delle opere descritte, senza alcuna pretesa di sconfinare in pleonastiche analisi storiografiche del complesso tema dell'eresia catara e della conseguente crociata contro gli albigesi, scatenata a partire dal 1209 dal Papa Innocenzo III per estirpare il catarismo, mi limito a riportare un minimo di notizie storiche, alternate da piccoli stralci di considerazioni note, quasi delle istantanee, operate da alcuni autorevoli autori che si sono interessati della questione, scelte in base a quanto a me conosciuto e non per l' intenzione di voler trascurare altre fonti altrettanto significative.
L'area interessata dalla crociata è la Francia meridionale, la culla della cultura provenzale occitana e dei poeti musicisti, i cosiddetti *trovatori*, che con la loro poesia raffinata ed elegante celebravano i valori dell'*amor cortes*e e della bellezza della natura, fondamentali per la cultura dell'Europa dei secoli XI-XIII, terra nella quale ebbe modo di diffondersi l'eresia dei Catari, poi repressa nel sangue con la crociata (1209-1213) e che, insieme all'Inquisizione, costituisce una delle pagine più buie della storia della Chiesa e forse anche dello stesso pontificato di Innocenzo III.
Gli Albigesi erano gli abitanti della città di Albi e rappresentavano il ramo provenzale degli eretici Catari provenienti da Costantinopoli. Costoro divennero tristemente noti per aver praticato una dura protesta nei confronti della chiesa ufficiale accusata di aver tradito i principi di povertà e di austerità evangelica. Questa nuova dottrina, anche grazie al sostegno del conte di Tolosa Raimondo VI e dei suoi vassalli, ebbe modo di diffondersi rapidamente in tutto il mezzogiorno della Francia. Tale fenomeno preoccupò il papato tanto da indurlo

a mettere in atto vari tentativi per ricondurre gli eretici all'ortodossia cattolica, ma questi metodi si rivelarono del tutto inefficaci al punto da fallire definitivamente con l'assassinio di Pietro di Castelnau compiuto proprio da un vassallo di Raimondo. Questo episodio segnò inevitabilmente l'inizio della crociata bandita dal Papa Innocenzo III, che ben presto finì per trasformarsi in una vera e propria guerra di conquista, nella quale ebbe un ruolo fondamentale la nobiltà francese dell'area settentrionale, animata più per proprio vantaggio che da sentimento religioso, in quanto intravide nella crociata l'occasione giusta per poter affermare le proprie ambizioni territoriali ai danni dei feudatari meridionali.

A proposito del catarismo mi sorreggono alcune considerazioni del filosofo catanzarese Felice Tocco, contenute in *L'Eresia nel Medioevo* e cioè che *fù senza dubbio la più vigorosa ed infesta al cattolicismo, ha da prender le mosse chi voglia conoscere l'origine ed il corso delle opposizioni religiose nel medio evo* accusando Innocenzo III, il quale, *procede con insolito vigore contro gli avversari della chiesa. In danno degli infelici Albigesi bandisce nel 1209 una crociata, che dopo lunghi anni di guerre e calamità distrugge l'eresia, ma spegne con essa il fiore della coltura provenzale.*

Mutuo nuovamente dal suo pensiero riguardo alla complessa questione albigese: *questa prima crociata, (Béziers) benché non poco cruenta, fu nulla rispetto della seconda, alla quale preso parte molti signori del nord della Francia, che sotto il pretesto della religione movevano alla conquista delle ricche contrade del mezzogiorno, codesta guerra fu combattuta con furore, e il nome di Simone di Monfort restò tristemente celebre in quelle infelici contrade, dove gli eretici furon trattati peggio dei musulmani.*

Lo stesso filosofo, sempre a proposito della presa di Béziers riporta che *quando cadde sotto i colpi dei crociati, a quelli che chiedevano sul modo di distinguere i rei dagli innocenti il legato pontificio Arnaldo rispondeva, uccideteli tutti, Dio riconoscerà quelli che gli appartengono.*

La famosa frase, attribuita ad Arnaldo Amalrico, oltre ad essere riportata in modo lievemente diverso *Cedite eos. Novit enim Deus qui ejus sunt* e cioè Uccideteli. Dio infatti conosce coloro che sono suoi, viene preceduta anche da un cauto "si dice" nel *Libro dei Miracoli* del monaco cistercense Cesario di Heisterbach, religioso sulla cui dubbia attendibilità si è espressa, tra gli altri, anche la storica francese Régine Pernoud in *Medioevo, un secolare pregiudizio*.

Concludo questa breve premessa con delle rapide considerazioni espresse da alcune autorevoli fonti: Benedetto Croce, nella *Storia della storiografia italiana nel secolo decimo nono* II, biasima il Tocco per il suo studiare gli eretici "come filosofi e semifilosofi", mentre lo storico Gioacchino Volpe, nella sua raccolta di testi precedenti pubblicati in *Movimenti religiosi e sette ereticali nella società medievale italiana*, analizza il tema dell'eresia medievale sotto un altro aspetto e cioè come espressione dei conflitti sociali dell'epoca; di contro, Raffaello Morghen, in *Medioevo cristiano*, critica questo suo tentativo di legare organicamente l'eresia allo sviluppo sociale ed economico dell'epoca.

Simone D'Anna

PARTE PRIMA

Notizie storiche sul convento.

Il monastero di Sant'Anna *fu principiato* dalla Beata Madre del Principe Giovan Battista Tocco alla fine del cinquecento e quest'ultimo, dopo *essere andato in Napoli*, *non possi seguitarlo bensì diede pensiero* a D. Francesco Colletti di utilizzare quanto proveniva dalla vendita dei beni del territorio perché si impegnasse *in fabbrica*, *manutenendolo sempre*[1].

Il terreno sul quale venne costruito nel settecento era detto di *San Giacopo* e nel suo interno oltre al convento stesso conteneva anche *Arbori fruttiferi e una vigna* ed apparteneva alla chiesa di S. Giacomo Apostolo.[2] Nella pianta redatta dall'agrimensore Bartolomeo Cocca non viene riportata la chiesa di Sant'Anna ma solo il prospetto laterale del convento nel quale si evidenziano due ingressi, uno munito di un timpano in prossimità di quello attuale ed un altro a forma di arco a tutto sesto posto a poca distanza. Il convento ogni anno, nel giorno di S. Egidio, era tenuto a pagare otto carlini per il *diretto dominio* di tali terreni alla chiesa di S. Giacomo.

Arcangelo Musto ci segnala che prima del 1551 nel monastero dimoravano li Reverendi Padri Agostiniani *ed era un picciolo conventino edificato dentro un bosco e vi erano davanti tutti gli olmi e le teglie*.[3] Paola Mele, rifacendosi ad altre fonti, fa risalire la costruzione del convento e di una chiesa intitolata a S. Maria di Costantinopoli alla fine del XVI secolo, per volere del Principe Giovan Battista Tocco, al fine di destinarla agli Eremitani Scalzi di S. Agostino. E a questo aggiunge che *i lavori cominciarono il 12 marzo del 1591 con la solenne cerimonia della posa in opera della prima pietra, ma, dopo quattro anni, quando erano state elevate solo le mura perimetrali, era appena terminata la volta del coro e risultava scavata e fabbricata la grossa cisterna, venne sospesa ogni attività edilizia a causa delle forti divergenze che dividevano irrimediabilmente la comunità agostiniana rendendo impossibile il proseguimento dell'opera*[4].

Nel libro della *Fundazione del Monastero di Sant'Anna di Monte Miletto* redatto nell'anno 1653, viene riportato che dopo la morte di Giovan Battista, il suo erede, il principe Carlo Tocco, essendo venuto in possesso del *Glorioso Tesoro del piede di S. Anna che seco menò il suo Bisavolo*, *quando fù spogliato de domini del Zante, Cefalonia e Despoto dell'Arta*, conservato per lungo tempo nel suo castello di Refrancore, pensò *detto Principe* di completare il convento e di *nominarlo sotto il titolo di S. Anna*, ottenendo anche l'*indulgentia* di poter istituire una fiera nel suo giorno. Carlo, dopo la fondazione, vi eresse sei *cappellanie* perpetue in modo tale che ogni giorno i Reverendi Padri che assistevano il convento dovevano celebrare sei messe lette, di cui una per l'anima dell' Ecc.mo Giovan Battista Tocco in soddisfazione del legato per esse fatto nel suo testamento per mano del Notaio Marco Amatruda,[5] un'altra per gli *Ill.mi et Ecc.mi antepassati* (antenati) Signori de Tocco, *et loro Signore Consorti*, altre tre a beneficio dell'Ecc.mo principe (Carlo Tocco), di cui due per i peccati commessi in vita, una per la sua anima dopo la morte e un'altra ancora per la sorella Porzia de Tocco. Il monastero venne definitivamente fondato l'11 novembre del 1637, *al fare del giorno celebrarono in detto convento*, previo consenso del provinciale Alberto da Capua e di P. Lodovico da Maddaloni, Vicario della Congregazione di S. Marco dei Cavoti, alla quale era destinato il convento e del Rev.mo P. Ridolfi, come appariva dal rogito del notaio Costantino Musto di Montaperto[6].

---

1 Archivio privato dei Tocco di Montemiletto, Busta 121, n°510, conservato presso l'Archivio di Stato di Napoli.

2 Inventario di tutti i Beni mobili e stabili del semplice Benefizio di San Giacopo Aposto: *della Terra di Monte Miletto compilato in questo anno 1709*, archivio chiesa di S. Maria.

3 MUSTO, *Montis Militum et Montis Aperti Historia,* Storia del Comune di Montemiletto, 1985, pag 176.

4 MELE, in *Montemiletto*, a cura di Francesco Barra, tip. Incisivo, Salerno, 1999, pag. 47,48.

5 Arch. Priv. dei Tocco di Montemiletto, busta 121, n°510.

6 Arch. Priv. dei Tocco di Montemiletto, busta 121, n°510.

Fundatione del Monastero di Sant'Anna
di Monte Miletto.

Questo Convento fù principiato dalla B. M. del S. Prencipe Ill.mo Gio. Batta Tocco, che poi essendo detto sig. Prencipe andato in Napoli, non poté seguitarlo, bensì diede pensiero a D. Fran.co Collett., che quanto perveniva dalla rendita del territorio, et casi (che hoggi è Monastero) se impiegasse in fabrica, manutenendolo sempre in iuribus, et esempto dalla Visita dell'Ordinario, come Convento.

Essendo passato a miglior vita detto S. Prencipe, et lasciato herede delle Terre, et feudi l'Ecc.mo S. D. Carlo Tocco Hodierno Principe di detta Terra, havendo in suo potere il Glorioso Tesoro del Piede di S.ta Anna, che seco menò il suo Bisavolo, quando fù spogliato de Dominij del Zante, Cefalonia e Dispoto dell'Arta, conservato lungo tempo nel suo Castello di Refrancore nel Stato de Milano, conforme dalle autentiche, et legalità appare. Penzò detto S. Prencipe finire d.o Convento, e nominarlo di S.ta Anna ottenendo indulgenza nel suo Giorno, instituendoci una Feria, et per l'affetto, che portava alla Religione di S. Dom.co, et prec.e pure all'osservanza

Fondazione del Monastero di Sant'Anna (su concessione dell' Archivio di Stato di Napoli).

Fondazione del Monastero di Sant'Anna (su concessione dell' Archivio di Stato di Napoli).

Veduta aerea del complesso monastico e della chiesa di S. Anna.

Il capitolo provinciale del 1639 lo accettò e sei anni dopo ospitava già una comunità di domenicani della congregazione di San Marco dei Cavoti.
Nel 1653 il principe di Montemiletto consegnava 40 ducati al Priore del convento per fare alcuni lavori all'esterno della struttura *Con la presente declaro, io Frà Giordano di Monte Miletto Priore del Conv. di S. Anna, di avere ricevuto dall'Ecc.mo Signore Principe de Monte Miletto ducati quaranta per mano di Don Baldassarro Rocco, quali serviranno per fare rompere le pietre avanti il Conv. e per essere la verità ho fatto la presente firmata di pp. mano e sigillata col sagello del Conv.* [7]
Negli anni successivi alla fondazione, continuarono i lavori di completamento grazie ad altre donazioni concesse da diversi componenti della famiglia Tocco, benemerenze che vennero poi ricordate nelle due lapidi risalenti rispettivamente al 1709 e al 1729.
Il complesso conventuale con il noviziato e la scuola di teologia divenne in breve un centro religioso culturale e sociale di notevole interesse, attività durata fino alla sua soppressione avvenuta con Gioacchino Murat nel 1809. Sul muro esterno del convento è stata reimpiegata anche un'epigrafe funeraria di età romana mutila di una parte che reca la seguente scritta: I (?) RMO – FILIO / SECVNDAE/ AAE - RVFI – F/ CIT(?).

[7] Arch. Priv. dei Tocco di Montemiletto, *Fondazione del Monastero di Sant'Anna.*

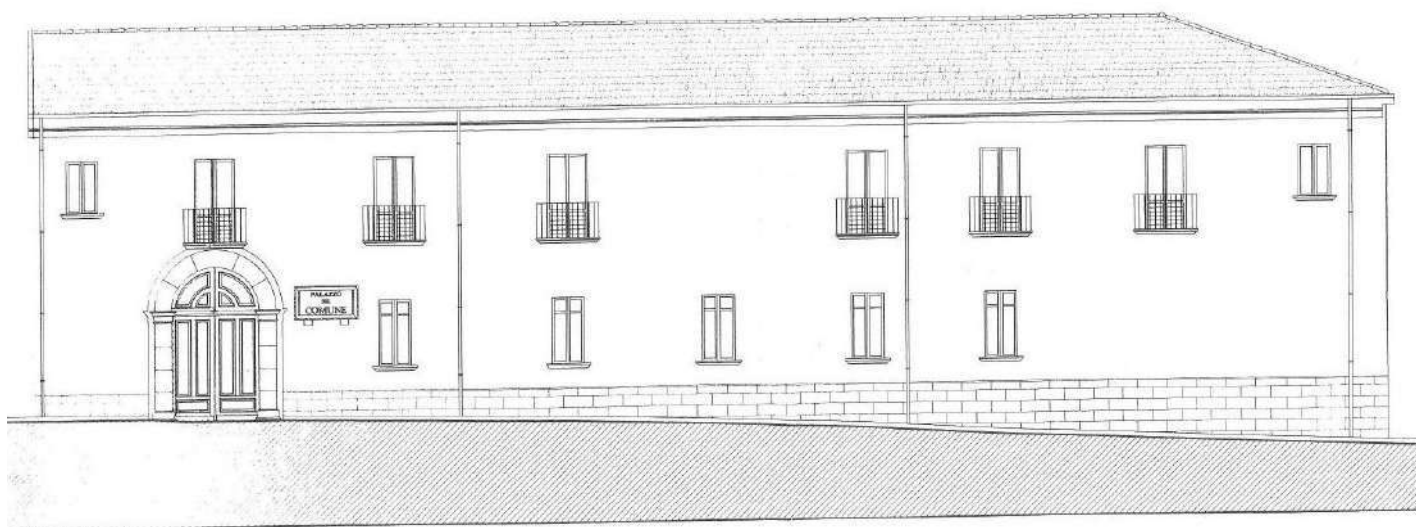
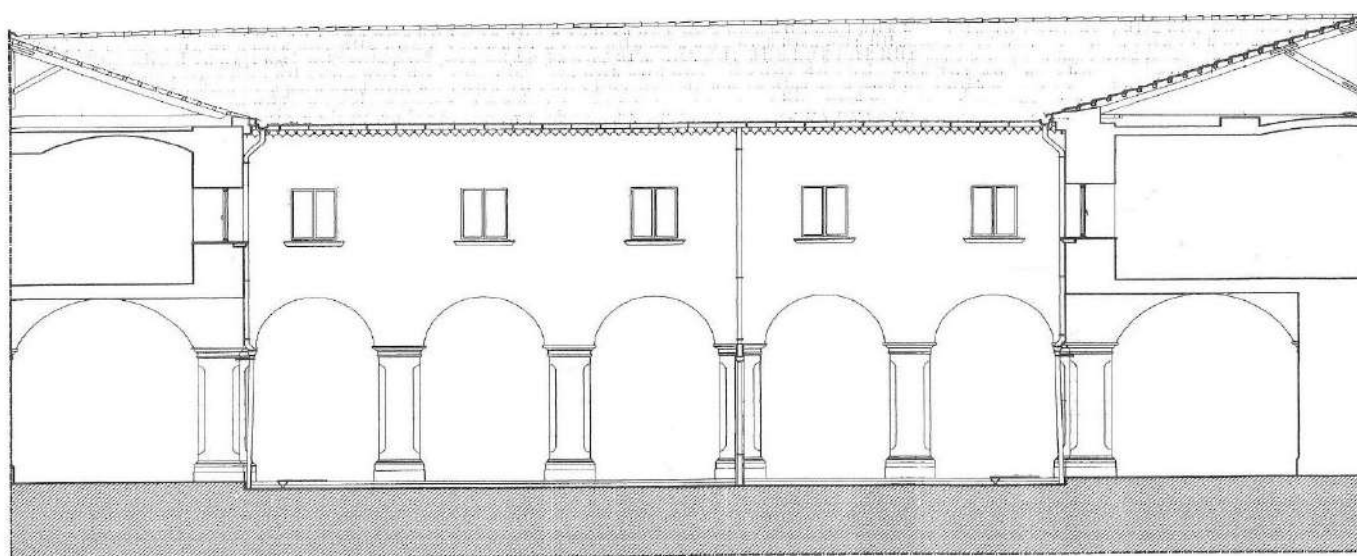
La struttura a pianta quadrata è munita di un porticato con volte a crociera e di un chiostro con venti colonne in pietra unite tra di loro da archi a tutto sesto. Nel 1723 il giardino venne dotato anche di un bel pozzo circolare in pietra.
Lo stile delle colonne è molto simile a quello utilizzato in altri conventi dai frati domenicani; ne sono solo un esempio quello di Taurasi e di S. Maria della Libera di Cercemaggiore in provincia di Campobasso e di quest'ultimo il nostro imita anche l'impianto del lavabo presente nella sacrestia della chiesa di Sant'Anna.
La cucina era probabilmente posizionata al piano terra mentre le celle con la biblioteca erano verosimilmente allocate al primo piano.
Da un certificato redatto dal Priore Domenico di Montella, risulta che il 18 marzo del 1641 nel convento dimoravano sei sacerdoti, quattro giovani clerici e quattro conversi.[8] All'interno delle lunette laterali del chiostro venne eseguito un complesso ciclo di dipinti murali celebrativi della vita di San Domenico, successivamente coperto da intonaco e riscoperto e restaurato dopo il terremoto del 1980. Attualmente la struttura è adibita a sede del Municipio.

Via Roma, chiesa di S. Anna e convento, fine anni 50', foto di Trodella.

[8] SCANDONE, *Documenti per la Storia dei comuni dell'Irpinia*, vol. II, MCMLXIV, pag. 395.

Con la presente declaro Io fra' Giordano de Monte Miletto
Priore del Conv.to di S. Anna, havere ricevuto dall'Ecc.mo
Sig. Principe de Monte Mil.to, ducati quaranta, per mano di
D. Baldassarro Rocco, quali serviranno per fare rompere
le pietre avanti il Conv.to, e per essere la verità ho fatta
la presente firmata di p.p. mano, e sigillata col sugello del
Conv.to hoggi li 18 del Ap.le 1653
Io fra' Giordano de Monte Mil.to, ut sup.a mano prop.a

Dichiarazione del Priore del convento (su concessione dell'Archivio di Stato di Napoli).

Pianta del convento dei Padri Predicatori domenicani, anno 1709.

Prospetto esterno del convento, arch. Mario Zampino.

Prospetto interno del chiostro, arch. Mario Zampino.

Il ciclo di affreschi nel convento di Sant'Anna

Molte delle opere presenti in questo territorio, mi riferisco non solo a Montemiletto ma anche a molti altri paesi del circondario, sono chiaramente riconducibili all'intensa attività di recupero e di abbellimento degli edifici di culto messa in atto nel primo ventennio del settecento dal cardinale Orsini. Ne danno prova le numerose opere commissionate ad autori, più o meno noti come nel caso di Giuseppe Castellano, artista specializzato nell'esecuzione di dipinti raffiguranti la Madonna del Rosario; una di queste si trova nella chiesa palatina di S. Giovanni in Vaglio a Montefusco e un'altra nella chiesa del SS. Rosario a Montaperto, anch'essa firmata *Joseph Castellano P. 1721*. Lo stesso vale, sempre a Montaperto, per i due dipinti su tela ancora inediti di Nicola Boraglia con le immagini di S. Eustachio e San Sebastiano, entrambi firmati dall'autore con la sigla abbreviata *N. B. P. 1722*, vale a dire Nicola Boraglia *pinxit*, mentre la presenza di Alberto Sforza è documentata dai due affreschi realizzati nel 1722 nella chiesa adiacente al convento dei frati cappuccini di S. Egidio a Montefusco.

Madonna del rosario, G. Castellano, 1721, Montaperto.

S. Sebastiano, N. Boraglia, 1722, Montaperto.

S. Eustachio, N. Boraglia, 1722, Montaperto.

Dopo questa breve ma necessaria premessa, passiamo al tema che ci riguarda più da vicino, ovvero quello degli affreschi del convento di Sant'Anna di Montemiletto incominciando dalla constatazione che gli stessi non sono firmati, o meglio, della medesima sottoscrizione non è rimasta alcuna traccia, ma al tempo stesso si possono individuare quelli che potremmo definire numerosi punti di contatto, fondamentalmente elementi figurativi, tra quanto rappresentato nel convento e le molteplici altre opere presenti nella chiesa di Sant'Anna oltre che nel complesso domenicano di Maddaloni, che consentono di poter attribuire in questa sede, con elevato margine di sicurezza, il ciclo pittorico di Montemiletto alla mano di Francesco De Angelis. Il tributo agiografico alla vita di San Domenico documenta un periodo non particolarmente maturo del pittore ma consente di poter ricostruire parte della sua fase evolutiva oltre che la sua vasta produzione artistica che lo colloca tra altri molto vicini al cardinale Orsini, alla stessa maniera di Giuseppe Castellano, Nicola Boraglia e Alberto Sforza. Un esempio concreto in base al quale è stato possibile poter assegnare a De Angelis l'intero ciclo pittorico lo ritroviamo nell'uso ricorrente di elementi architettonici, in modo particolare gli archi a tutto sesto adoperati per delineare la profondità degli spazi, ma anche nel frequente impiego delle balaustre, delle colonne scanalate e dei baldacchini, come è sicuramente un'altra sua caratteristica il modo di dipingere i rami degli alberi e il peculiare e persistente ricorso all'utilizzo di sgabelli in legno disegnati con il suo inconfondibile stile.

Oltre agli elementi puramente decorativi si rinviene anche una forte affinità espressiva nella figura del Cristo effigiato nella lunetta di San Domenico e San Francesco con l'immagine ripresa nell'affresco della predica di San Vincenzo nella navata della chiesa di Sant'Anna, ma anche con il Figlio di Dio nella chiesa di S. Domenico a Benevento, e seppur con una piccola variante, nel ciclo della vita di S. Domenico a Maddaloni. Ma non è tutto, infatti, un altro elemento particolarmente significativo ci viene offerto dai numerosi modelli di cherubini alati, come ad esempio quello che incorona San Domenico riprodotto similmente nell'altro che sorregge il mantello di Cristo nell'incoronazione della Vergine nel presbiterio di Sant'Anna e ancor più riconoscibile nella morte di San Domenico sempre nel complesso domenicano di Maddaloni. Allo stesso modo appare considerevole la somiglianza del puttino presente nel chiostro del convento, cioè quello in alto alla battaglia di Muret, con altri rifatti nella chiesa di Sant'Anna nei riquadri di Santa Rosa, San Giacinto e San Pietro Martire.
Con la rappresentazione della morte di San Domenico ci troviamo di fronte a quella che potremmo definire la prova definitiva di quanto fino ad ora ipotizzato e cioè che l'autore degli affreschi sia effettivamente Francesco De Angelis e questo grazie alle forti analogie stilistiche che consentono di poter affermare che il modello utilizzato per l'affresco della lunetta del convento di Montemiletto sia lo stesso impiegato per l'analogo tema proposto nel complesso di Maddaloni.
Quello che colpisce subito è la pressoché identica impostazione scenica utilizzata nei due dipinti per comporre la drammaticità dell'evento: il santo è disteso sul letto di morte con la croce in mano completamente avvolto da una schiera di seguaci domenicani, tre dei quali si trovano dal lato della testa, altri tre sono disposti dalla parte dei piedi e uno di questi, il frate con le mani al petto, mostra le stesse fattezze del volto del domenicano che si asciuga le lacrime riproposto a Maddaloni, e dietro a quest'ultimi compare lo stesso gruppetto di quattro in abito bianco. Ma gli elementi in comune sono ancora molteplici come il classico arco posto in fondo a sinistra e la solita colonna nella parte di destra. A rendere ancora più uniformi i due affreschi è la figura di San Domenico che ascende al cielo; in entrambi i casi, lo stesso è stato concepito in alto della scena seduto su di un trono sorretto da due angeli sopra ai quali emergono le due figure che lo accolgono.

Figura del Cristo: convento e chiesa di S. Anna di Montemiletto.

Sgabelli: convento, chiesa di S. Anna di Montemiletto e chiesa di Maddaloni.

Morte di San Domenico: convento di Montemiletto e chiesa di Maddaloni.

Archi: convento, chiesa di S. Anna di Montemiletto e chiesa di Maddaloni.

Colonne: convento, chiesa di S. Anna di Montemiletto e chiesa di Maddaloni.

Puttini: convento e chiesa di S. Anna di Montemiletto.

Non ho rinvenuto notizie circa l'esatta datazione degli affreschi, ma si potrebbe ipotizzare almeno un termine *post quem* ricavabile grazie ad un ritratto ancora inedito del cardinale Pietro Francesco Orsini, futuro Papa con il nome di Benedetto XIII. La sua immagine, chiaramente riconoscibile dai tratti somatici è stata inserita in uno dei clipei tra gli altri cardinali. Il dipinto lo ritrae quando lo stesso era già in età avanzata, il volto è stato finemente caratterizzato, l'espressione è compunta e riprende uno schema figurativo molto diffuso dalla propaganda ecclesiastica nel periodo del suo pontificato.
Il cardinale, in religione Vincenzo Maria, indossa una mozzetta di colore nero chiusa sul petto da cinque bottoni, le sue spalle sono cinte da una stola decorata con ricami e in testa ha un berretto rosso rifinito con una orlatura bianca. Tale copricapo è detto camauro.
Almeno per ora, quindi, gli unici dati certi sono il fatto che Orsini è stato raffigurato tra altri cardinali e alcuni elementi presenti nel dipinto, cioè l'abito cardinalizio e il copricapo con la bordatura bianca che lo differenzia dal classico zucchetto.
La contemporanea presenza della mozzetta cardinalizia e del camauro, configura però una forte contraddizione dal momento che quest'ultimo, inteso come copricapo di colore rosso bordato di piume o ermellino e non come triregno, è un elemento extraliturgico di esclusiva prerogativa dei Pontefici della Chiesa cattolica, usato dai Papi in occasione delle uscite invernali per proteggersi dal freddo.
Domenico Bartolini agli inizi del secolo XIX, riferendosi alla dignità dell'arcivescovo precisava come *Il pastore di Benevento, che fu elevato al grado di Metropolitano nell'anno 969, suole essere sempre un cardinale tra quelli più prossimi alla pontificia dignità. Esso sigilla i suoi diplomi col bollo di piombo, come si pratica dal pontefice, ed a simiglianza dello stesso sommo gerarca si facea precedere nelle sante visite dalla SS. Eucaristia. Ma una tale prerogativa, e la facoltà di adoperare il camauro sono andate in disuso da che Paolo II nell'anno 1466 ne fece con sua bolla all'arcivescovo Piccolomini un espresso divieto*[9].
Tale divieto era stato effettivamente imposto da Paolo II nel 1466 dopo aver appreso che l'allora arcivescovo di Benevento Niccolò Piccolomini e i suoi predecessori, fondandosi su di un'antica consuetudine, portavano, non senza grande presunzione, in alcune particolari festività, nelle quali gli altri vescovi usavano la mitria, un triregno detto anche camauro, insegna che poteva essere invece portata solo dal pontefice romano.
L'arcivescovo Guitardi nel 1374 nel chiarire che solo il pontefice poteva usare il triregno aggiunse che *allo stesso modo noi, per la nostra Chiesa beneventana, che è la più grande, la più degna e la più eccellente delle chiese metropolitane, usiamo il regno, o tiara, qui detta camauro, come fa il sommo pontefice* e sempre riguardo agli usi ostentati dagli arcivescovi di Benevento lo stesso Guitardi evidenzia anche quella dell'apposizione della bolla plumbea pendente in calce ai privilegi rilasciati dagli arcivescovi[10].
Lo studioso tedesco Bernhard Schimmelpfennig, alla fine di un suo meticoloso studio sull'uso del camauro, concluse che tale abitudine potesse risalire ad un diritto originatosi sin dal tardo VIII secolo al tempo dell'arcivescovo Davide II e del principe Arechi II, come una imitazione dei modelli orientali e che a partire dal XII secolo a Benevento fosse iniziato un processo di imitazione della figura del pontefice[11].
In conclusione, tenuto anche conto di un altro non trascurabile fattore e cioè che il cardinale Orsini era stato anche arcivescovo di Benevento dal 1686 al 1724, non dovrebbe meravigliare molto se l'alto prelato, nel nostro ritratto, avesse voluto farsi riprendere con il camauro invernale per rinnovare un'antica consuetudine caratteristica esclusiva della Chiesa beneventana e cioè quella di volersi fregiare di simboli simili a quelli del Pontefice al fine di rimarcare l'importanza del proprio ruolo.

---

[9] BARTOLINI, *Viaggio da Napoli Alle Forche Caudine, ed a Benevento, e di Ritorno a Caserta*, Napoli, 1827, pag. 85,86.
[10]ANDENNA, *Gli Arcivescovi di Benevento, la tiara e l'imitazione della simbologia del papato tra equivoci involontari e strategie di delegittimazione*, in «Rivista di Storia della Chiesa in Italia», n° 59, 2005, pag. 354.
[11] Op. Cit. pag. 369.

Cardinale Guillaume de la Sudrie.

Prima lunetta.

Terza lunetta.

Un'alternativa meno credibile potrebbe invece consistere in un' integrazione del ritratto successiva alla sua elezione a pontefice, ma in quel caso, trattandosi di un lavoro non eseguito ad affresco, tale aggiunta difficilmente avrebbe potuto superare la prova del tempo dei tre secoli. Allo stesso modo si potrebbe valutare anche la possibilità di un errore dell' affrescatore, ma anche questa ulteriore ipotesi appare alquanto inverosimile se si considera il grado di conoscenza dell'iconografia religiosa di De Angelis.
Sussiste inoltre la probabilità che il pittore abbia eseguito il lavoro negli anni a cavallo tra il 1723 e il 1724 introducendo in corso d'opera il berretto e la stola pontificia come conseguenza della proclamazione a Papa del cardinale Orsini.
Ma l'ipotesi più verosimile è che l'autore abbia voluto ritrarre il Papa con l'abito cardinalizio e in quest'ultimo caso la realizzazione del ciclo di affreschi andrebbe ascritta in un arco temporale compreso tra il 1724 e non oltre il 1730.
Un altro dato sostanziale da rilevare consiste nel fatto che nei cartigli inseriti in una cornice mistilinea, al di sotto delle scene della vita di S. Domenico, era stata inserita anche una didascalia con la quale veniva indicato sia l'avvenimento a cui si voleva far riferimento quanto i nomi dei devoti committenti dei singoli dipinti come è possibile dedurre dalla ricorrente dicitura "*a devozione*" di. Gli affreschi erano inseriti in ventisette lunette distribuite sui quattro lati: le prime quattro sono ridotte a pochi frammenti mentre per quelle ancora superstiti prospetto una prima ipotesi interpretativa. Per alcuni di questi, risulta quindi del tutto impraticabile poter procedere ad una esatta decifrazione del loro contenuto, per altri si possono formulare solo delle ipotesi in base alle storie note della vita di San Domenico, mentre per svariati dipinti si è potuto ricostruire il loro esatto significato originario.
Dei ventiquattro ritratti di cardinali, tutti domenicani, inscritti in altrettanti clipei posti tra le lunette ne sono rimasti undici con la berretta, detta anche tricorno, due con lo zucchetto di colore nero, tranne il primo dal lato dell'ingresso che è di colore rosso. Per il momento oltre ad Orsini è stato possibile identificare un solo altro cardinale grazie al contenuto riportato nell'iscrizione. La scritta composta da quattro righe è in parte illeggibile ma quanto rimane consente la decifrazione del seguente testo:

fù creato Cardinale da Vr(….) V
()l'anno 1366
Morì ad Avvigno(..) Anni(.) 1373

Le poche lettere rimaste e in particolar modo le due date e il luogo di morte suggeriscono che si possa effettivamente trattare di una rappresentazione ideale del frate predicatore Guillaume de la Sudrie, ordinato cardinale da Papa Urbano V il 18 settembre del 1366 e morto ad Avignone il 28 settembre del 1373, in quanto il suo profilo biografico coincide perfettamente con quanto riportato nell'iscrizione contenuta nel cartiglio.

La prima parete

Il percorso pittorico del convento deve essere letto partendo dal lato di sinistra dell'ingresso principale; della prima scena rimane solo la parte bassa nella quale si distingue solo una figura inginocchiata e parte del cartiglio e pertanto la vicenda qui riportata risulta impossibile da poter decifrare.
Della seconda manca tutta la parte alta mentre per quella rimasta si può restituire la natura dell'episodio narrato; muovendo da sinistra si distingue un lettino coperto da un panno di colore rosso sotto al quale giace disteso un bambino. De Angelis introduce questa stessa figurazione del bambino con il lettino anche nella nascita di San Domenico nella chiesa di Maddaloni, dall'altra parte, invece, quello che rimane di almeno tre figure. A dispetto della sua elevata frammentazione è stato comunque possibile poter decifrare l'esatta natura del suo racconto; si tratta della nascita di San Domenico, ipotesi questa ulteriormente avvalorata anche dal fatto che il dipinto è posto all'inizio della narrazione.
Vi è un solo altro caso in cui è possibile rinvenire un soggetto simile, ovvero nel miracolo di San Domenico che resuscita un bambino di una nobildonna romana. L'episodio in questione è stato molto celebrato anche da altri artisti e ne sono un esempio l'affresco di Giovanni Maria Butteri nel chiostro grande di Santa Maria Novella e il dipinto su tela di Alessandro Tiarini (1577 -1668). Al di sotto di questa scena quello che rimane del suo cartiglio composto da cinque righe; nel primo e nell'ultimo si evidenziano le seguenti parole: *DIVOZIONE*, accompagnate anche dal nome del committente *CLEMENTE* e *A. D. TORRE*.
Del terzo episodio rimangono solo la composizione architettonica composta da un colonnato nella parte alta, due figure, forse dei prelati e una sotto ad un panneggio di colore rosso. L'esiguità degli elementi rimasti non consente la decifrazione dell'affresco. Nel cartiglio sottostante rimane solo un avanzo del probabile riferimento al luogo di provenienza del committente dell'opera *DI M MILETTO*.

Nascita di San Domenico.

Anche il quarto affresco è oggi incomprensibile e pertanto si evidenzia solo la presenza di una struttura architettonica a sinistra e parte del corpo di una figura dal lato opposto. Nel riquadro viene riportato: *A M. MILETTO*, un plausibile riferimento alla provenienza del sovvenzionatore.
La quinta scena si compone di sette figure su un fondale architettonico; la seconda figura da sinistra è un vescovo benedicente riconoscibile dal suo caratteristico copricapo episcopale. Il pastore è seduto sotto ad un baldacchino e vicino a lui compare un altro uomo in abito talare nell'atto di porre un mantello nero, quasi sicuramente un abito sacerdotale, sulle spalle di un uomo inginocchiato che in quel momento indossa una tonaca di colore chiaro. Molto verosimilmente San Domenico e al suo seguito altri due nobili che assistono alla cerimonia. Ancora una volta mancano i riferimenti epigrafici nel cartiglio, ma i molti indizi sopra elencati permettono di poter affermare, con elevato margine di sicurezza, che si sia voluto immortalare il momento in cui Domenico entra a far parte del capitolo dei canonici regolari, evento celebrato dal vescovo Diego de Acevedo nella cattedrale di Osma.

San Domenico diventa membro dei canonici.

Prime discussioni pubbliche di San Domenico.

Nella sesta rappresentazione San Domenico è raffigurato in piedi mentre cerca di persuadere un gruppo di uomini intenti a leggere le sacre scritture. Al racconto manca il cartiglio e di conseguenza in questo caso si possono avanzare solo delle ipotesi basate esclusivamente sulla descrizione pittorica, come ad esempio che si sia voluto celebrare l'inizio delle sue discussioni pubbliche con gli albigesi al fine di convertirli dall'eresia.
Questa parete si chiude con due cherubini posti a decoro dei due lati della porta di ingresso laterale della chiesa di Sant'Anna; anche questo ulteriore particolare, come già precisato per il ritratto dell'Orsini, indica che il ciclo di affreschi sia stato eseguito dopo la costruzione dell'attigua chiesa.

Ingresso laterale della chiesa di S. Anna.

La seconda parete

Al centro della prima lunetta all'inizio della seconda parete è effigiato San Giuseppe vicino alla Madonna col bambino nell'atto di porgerlo a Sant'Anna e dietro a quest'ultima S. Gioacchino. Anche in questo caso manca la legenda e parte dell'affresco, ma si deduce ugualmente che si tratta di una raffigurazione della Sacra famiglia; soggetti analoghi li ritroviamo infatti in Luca Giordano, Giovan Battista Lama e lo Zoppo di Ganci. Appare suggestivo poter intravedere anche un possibile tributo devozionale dei frati del convento nei confronti di Sant'Anna alla quale era intitolata la chiesa attigua. Manca la figura di S. Domenico che doveva probabilmente trovarsi nella parte inferiore.

Nella seconda si può invece individuare una Madonna dal cui seno fuoriesce uno schizzo di latte in direzione della bocca aperta di San Domenico. Per questa scena l'interpretazione del dipinto può considerarsi certa; ci troviamo infatti di fronte ad un chiaro riferimento della consegna del Santissimo Rosario da parte della Madonna al frate domenicano rappresentato metaforicamente sotto forma del latte della madre che allatta i suoi figli. Il tema dell'allegoria del Rosario, sotto forma di latte materno, lo ritroviamo anche in un altro affresco del De Angelis eseguito nella chiesa di Maddaloni oltre che nel dipinto della Vergine che appare a San Domenico realizzato da Michelangelo Bonocore nel 1733.

Sacra famiglia.

Allegoria della consegna del rosario a S. Domenico.

Nella lunetta successiva, e cioè nella terza, viene esposto il tema della lotta all'eresia albigese mediante la rappresentazione della battaglia di Muret, episodio riproposto dallo stesso De Angelis nel 1732, ma in modo più sontuoso, nella navata centrale della chiesa di Sant'Anna.
La vicenda rievocata è perfettamente decifrabile grazie ai suoi elementi identificativi: il ponte, il castello, i catari che scagliano le frecce in direzione di S. Domenico e in alto la Madonna del Rosario. In questo caso, a differenza della battaglia riprodotta nella chiesa di Sant'Anna, il santo è ritratto in piedi, senza il cavallo, in un componimento che ricorda l'impianto scenico dell'affresco seicentesco di Francesco Allegrini, eseguito nella sala Galileo del palazzo del Seminario a Roma.
Del quarto affresco manca tutta la parte bassa, mentre in alto è pienamente riconoscibile la scena di un naufragio vista la presenza di una nave e quella di molti uomini in mare che implorano aiuto a San Domenico. Non vi è alcun dubbio che in questo scorcio si è voluto commemorare il miracolo, attribuito al Santo, del salvataggio dei naufraghi di Tolosa. D'altronde la natura dell'episodio è facilmente desumibile anche da parte della scritta nel cartiglio, dove era stato riportato *quaranta passeggeri*, ovvero un chiaro riferimento al gruppo di pellegrini salvati dal santo durante il loro viaggio a Compostella.

Battaglia di Muret.

Salvataggio dei naufraghi di Tolosa.

Il quinto affresco vuole celebrare il sogno attribuito a Papa Innocenzo III della sua visione di San Domenico che sostiene la basilica Lateranense. In questo caso l'interpretazione del dipinto è ampiamente sorretta anche dal cartiglio: *S. INNOCENZO E* (è possibile che dopo il restauro l'indicazione III sia stata male interpretata come una E) *MENTRE SOGNA VEDE*. La scritta ci offre anche delle labili indicazioni sul nome del devoto committente *A. DIV^{me} DEL D.S.R., PAOLE(A?) CIONE*.
La scena successiva, vale a dire la sesta, rappresenta Gesù sopra ad una nube con in mano delle frecce nell'atto di scagliarle e la Madonna che con una mano indica in direzione delle figure di S. Domenico e S. Francesco. In questo caso appare evidente il riferimento ad un passo delle *Vitae fratrum* di Geraldo di Frachet, il quale riporta la testimonianza di un frate minore secondo cui a S. Domenico una notte apparvero in visione Gesù e la Vergine che presentava al Figlio due uomini e lo supplicava di essere misericordioso con l'umanità. L'interpretazione dell'affrescato è sicura, infatti, De Angelis lo narra nuovamente nelle *Storie della vita di S. Domenico* nella chiesa dell'Annunziata a Maddaloni.

Sogno di Papa Innocenzo III.

Chiude questa parete l'episodio che commemora l'approvazione della Bolla di costituzione dell'Ordine dei Frati Predicatori domenicani attuata da Papa Onorio III universalizzando in tal modo un progetto di evangelizzazione che San Domenico aveva già iniziato nella diocesi di Tolosa. Anche questa interpretazione del dipinto può essere considerata certa.

Nella parte bassa rimangono i frammenti dei due cartigli; in quello posizionato a sinistra, composto da quattro righe si legge L'ORD/E PER/PRESAG/ALLE F, mentre nella parte di destra la scritta rievoca a *DIV*[ne] *DEL P. LETTORE*, nel rigo sottostante *VO MORELLI DI MORCONE,* nel terzo *GENERALE DI PINDEMONTE* e nell'ultimo rigo ST (..)*CONVENTO NEL PNTE A*. Dunque un dipinto eseguito a devozione del Padre lettore del convento domenicano di Piedimonte d'Alife.

Visione di San Domenico con San Francesco d'Assisi.

Papa Onorio III approva la Bolla di costituzione dell'Ordine dei Frati Predicatori Domenicani.

La terza parete

Il terzo lato e cioè quello in corrispondenza della scala che conduce al piano superiore, inizia con un dipinto nel quale S. Domenico riceve la missione di predicare il Vangelo da San Pietro e da San Paolo, mentre questi ultimi gli porgono rispettivamente la verga e il libro. La scena è decifrabile con estrema certezza grazie alle immagini in essa contenute ed è ulteriormente confortata anche dal contenuto del testo riportato nel cartiglio: nel primo rigo *PIETRO VN BASTONE*, nel secondo *RAB GUSMAN DESTINA*, nel terzo, *EL TVTTO PON* e nel quarto *AUTORITA' E DOTTRINA*. E' importante rimarcare che questo stesso avvenimento lo ritroviamo riprodotto anche nel ciclo di affreschi che De Angelis eseguirà alcuni anni dopo nella chiesa di Maddaloni.

San Domenico riceve la missione di predicare il Vangelo.

La seconda scena da questo lato riferisce la notizia del Santo che fa resuscitare un muratore. La correlazione del dipinto con tale miracolo è certa come conferma anche quanto rimane dell'epigrafe nel cartiglio: *FABBRICANDOSI IN ROMA VN MONISTERO*, nel secondo rigo, *VN MURATOR RESTA SEPOLTO E MORTO*, nel terzo, *IL CHIAMA ED FO(?)O RISORTO*, nel quarto, *DEL GRAN DIO SA (?) ED IN* e nell'ultimo rigo un lacerto del nome committente *ARL DI BONALBERGO*.

San Domenico resuscita un muratore.

Nella terza lunetta è illustrato un altro miracolo ampiamente descritto da molti artisti e cioè San Domenico che resuscita il corpo di Napoleone Orsini morto a seguito di una caduta da cavallo. Il cartiglio è scomparso ma l'identificazione di quanto rappresentato è resa possibile grazie a due elementi descrittivi; il primo consiste nella testa di un uomo con i capelli lunghi adagiata tra le mani di un'altra figura, il secondo, determinante per l'attribuzione tematica del dipinto, è la presenza, in alto a sinistra, di un cavallo imbizzarrito che si trascina dietro un corpo disarcionato.

San Domenico resuscita Napoleone Orsini.

Anche il quarto affresco ci narra un altro episodio molto noto e cioè quello in cui San Domenico fa servire il cibo ai frati domenicani da due angeli. Anche in questo caso è assente la scritta, ma la scena è chiaramente desumibile dall'immagine ricorrente in tutta la storiografia pittorica domenicana, ovvero dal gruppo di frati riuniti intorno ad una tavola con al centro i due angeli che servono i conviviali. Un particolare di rilievo utile all' identificazione ci viene offerto anche dal particolare delle ali di colore verde dell'angelo posto a destra del dipinto.

Angeli servono il cibo ai frati domenicani.

La quinta lunetta riporta S. Domenico mentre legge un libro dietro ad una scrivania e in lontananza l'immagine di un domenicano che agita un bastone nei confronti di una figura ormai scomparsa. Del cartiglio rimane solo la parola *CONVENTO* presente nell'ultimo rigo là dove vengono riportati i dati del committente. L'impianto pittorico potrebbe voler figurare una sorta di metafora relativa ai principi fondamentali dell'opera di evangelizzazione del santo e cioè la divulgazione del vangelo e la repressione degli eretici, attività sintetizzata con l'utilizzo del libro e del bastone.
Nell'ultima scena, la sesta da questo lato, ritroviamo nuovamente il santo raffigurato davanti ad un altare con crocefisso e un secondo uomo, forse lo stesso santo, penitente in una cella. Il testo nel cartiglio è composto da cinque file: nel primo rigo *SANGVE*, nel secondo *L'OFFENDE*, nel terzo, *AVANTI/CUI/CI/VERSA* e nell'ultimo *A DIVOZ*^{ne} *DELL (F)LLO/CON/F. STEFANO/D'OTTAIANO FIGLIO*. Una spiegazione accettabile del dipinto potrebbe essere suggerita da una scena di Cosimo Gamberucci, ovvero quella della *flagellazione di San Domenico*, presente nell'ex convento di Santa Maria Novella a Firenze.

San Domenico, divulgazione del Vangelo e repressione degli eretici.

San Domenico, fede e penitenza.

La quarta parete

La quarta ed ultima parete inizia con l'immagine di un gruppo di monache domenicane, sedute in circolo e avvolte alle loro spalle da un mantello celeste sorretto ai due lati da due cherubini. Al centro si vede una mano e parte del braccio, quasi certamente della Madonna, che sorregge il velo, mentre in basso San Domenico in atto di adorazione. L'immagine superstite suggerisce un plausibile rapporto con l'iconografia della Madonna della Misericordia, molto diffusa anche in ambito domenicano, allo scopo di narrare, mediante un'allegoria, la decisione compiuta dalla chiesa di voler riconoscere e accogliere le prime comunità di frati e suore domenicane.
La seconda lunetta ci offre l'immagine di tre figure femminili rappresentate al centro di uno sfondo architettonico, rispettivamente identificabili in Santa Caterina d'Alessandria, la Madonna e alla sua sinistra Santa Maria Maddalena. Il dipinto è facilmente decifrabile proprio grazie al contenuto di quanto illustrato, con il quale si è voluto celebrare il prodigio dell'immagine di San Domenico portata a Soriano dalla Madonna. Il fatto sarebbe avvenuto nel 1530 nella chiesa del monastero domenicano di Soriano, allorquando il sagrestano, Lorenzo dalla Grotteria ebbe in visione le tre donne e la Madonna gli consegnò il quadro raffigurante San Domenico. Del cartiglio rimangono solo poche ma significative tracce; nel primo rigo, *DVRMON SV*, nel secondo *IN MEZZO* e nel terzo *CHE ASPR*.

La Madonna accoglie l'Ordine domenicano.

Miracolo di Soriano.

Nella terza scena vediamo il Santo che indica verso delle persone stando sopra ad un pulpito. La lettura delle immagini, in questo caso risulta alquanto agevole; si tratta infatti di San Domenico che libera un'ossessa dal demonio. Dettagli significativi in tal senso sono rappresentati dalle gocce di sangue che colano dal libro, verosimilmente il Vangelo posto sotto le mani del santo, che poi vengono raccolte nelle mani di un altro domenicano, come pure dalle due figure impaurite che si danno precipitosamente alla fuga. L'impostazione scenica ricorda molto da vicino un affresco di Lorenzo Sciorina, *S. Domenico libera un'ossessa dal demonio* presente nel chiostro grande dell'ex convento di Santa Maria Novella a Firenze. Della scritta rimane solo il nome del committente *LVDOVICO MVSTO*.

San Domenico libera un'ossessa dal demonio.

Nella quarta lunetta è stato effigiato un angelo mentre consegna a San Domenico una corona e una palma, metafora della lotta per la fede del santo prima della sua morte. Una citazione con la corona la ritroviamo ancora una volta in un affresco di Cosimo Gamberucci nel chiostro grande di Santa Maria Novella, *la flagellazione di San Domenico*, dove in alto compare un angelo che porge sulla testa del Santo tre corone, una d'oro, una d'argento e una di rose.

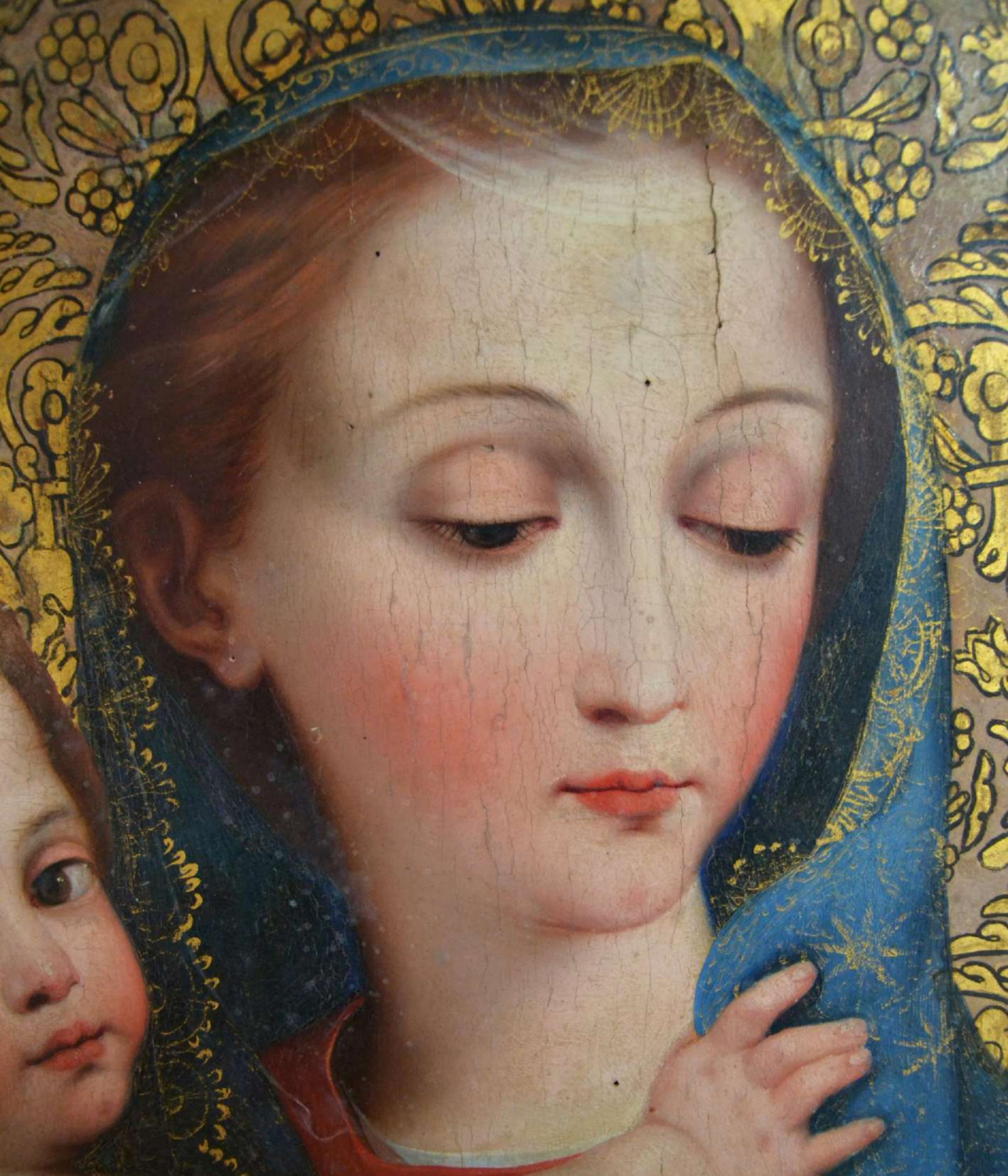
Angelo che incorona San Domenico.

Il penultimo dipinto, il quinto di questa parete, del quale mancano solo la parte bassa e il cartiglio, vuole commemorare la morte di San Domenico. Il santo è stato messo al centro della scena mentre giace disteso sul letto di morte. In mano ha una croce e intorno a lui frati e suore dell'ordine domenicano che vegliano in preghiera sul suo corpo terreno. Nella parte alta del dipinto, San Domenico siede già tra le nuvole su di un trono posto sopra ad una scala celeste, sorretta da due angeli e su di lui altre due figure, quella di Cristo e della Madonna, che lo accolgono mentre ascende al cielo.
Dell'ultima rappresentazione rimane solo una piccola parte nella quale si scorgono dei frati domenicani in fila. Pertanto, vista l'assenza di altri elementi riconoscibili, si può solo avanzare l'ipotesi che si tratti della deposizione nel sepolcro del corpo di San Domenico, come proposto da Giovanni Balducci nell'ex convento di Santa Maria Novella.

Morte, e ascesa al cielo di San Domenico.

Morte di San Domenico, part.

Deposizione nel sepolcro del corpo di San Domenico.

DESPOTIS
LEVCADIS DVCIBVS
DEVOTIONE PEDIS

La chiesa di Sant'Anna, inquadramento storico e artistico.
Sant'Anna era stata scelta dai Tocco come protettrice del proprio casato e per questo motivo le dedicarono la chiesa di Montemiletto e la cappella nel loro palazzo di Napoli.
La chiesa si trova fuori dalle mura del centro antico ed è annessa al convento. Dopo il suo completamento la gestione venne affidata ai Padri domenicani. L'edificio di culto venne costruito, o ricostruito e poi terminato, tra il 1636 e gli inizi del settecento, per volere di alcuni membri della famiglia al fine di testimoniare il loro antico legame con la santa di cui, come si è già detto, possedevano la reliquia del piede.
Il resto sacro di Sant'Anna era stato portato in Italia dai Tocco dopo che questi ultimi vennero cacciati dalla Grecia da Maometto II, motivo per cui tale cimelio, oltre ad avere una forte valenza religiosa, rappresentava anche una sorta di legame affettivo con i loro antenati e con i possedimenti feudali a loro appartenuti in oriente. Inizialmente la reliquia venne conservata nel loro feudo di Refrancore, in Piemonte, poi passò a Montemiletto e in seguito fu collocata nella cappella del palazzo Tocco al corso Vittorio Emanuele a Napoli, per questo detto anche del *Santo Piede*.
Dopo la morte di Carlo Tocco, tutti i titoli della famiglia passarono al cugino Carlo Capece Galeota, Duca della Regina, mentre il resto dell' eredità venne divisa fra questi e la cugina Donna Giulia Serra. Il palazzo al corso Vittorio Emanuele appartenne per diritto alla marchesa e la reliquia di Sant'Anna venne assegnata al Duca. Carlo Capece Galeota, su consiglio dell' Ecc.mo card. Sanfelice arcivescovo di Napoli, fece collocare il piede di Sant'Anna in un'edicola fatta costruire appositamente nella sua cappella nel duomo di Napoli; la nicchia, rivestita di damasco rosso è protetta da una grata chiusa a due chiavi, a quel tempo rispettivamente conservate dal Cardinale e dal Duca.
Carlo Antonio Tocco nel 1701 fece il suo testamento e stabilì che alla chiesa di Montemiletto venisse donato il quadro di Sant'Anna di Luca Giordano che si trovava nella cappella del Santissimo Sacramento del Carmine a Napoli e *morendo nella Terra di Montemiletto voglio che sia seppellito nella chiesa della Gloriosa S. Anna dè RR. PP. domenicani, e proprio dentro li balaustri dell'Altare Maggiore di detta chiesa*.[12] Il principe dispose anche una donazione di 1300 ducati a favore del monastero di Sant'Anna, da pagare due anni dopo la sua morte, a condizione che i frati del convento fossero tenuti a celebrare, in perpetuo, una messa al giorno per la sua anima e commemorare un anniversario nel giorno della sua morte con messa cantata e libera. Lo stesso ordinava inoltre che quattro anni dopo la sua morte si sarebbero dovuti spendere, da parte del suo erede, o dei suoi tutori, mille ducati in *far fare l'altare maggiore della chiesa di detto monastero di S. Anna di Montemiletto di marmo, di quel miglior modo potrà venire con detta spesa, col quadro di detta Santa, e Palagustrata similmente di marmo*.
Nel 1776 anche suo figlio, il principe Leonardo Tocco, espresse la volontà di essere sepolto nella chiesa di Sant'Anna, nel caso fosse morto a Montemiletto, e che sulla sua sepoltura venisse posta una targa con la scritta *Hic jacet Leonardus de Tocco. Orate pro eo.*[13]
Leonardo era nipote di quell' Ippolita Tocco che nel 1682 aveva sposato Don Domenico, il fratello minore del cardinale Orsini, lo stesso che neanche un mese dopo la sua investitura a Papa lo nominò Capitano di un'ala di cavalleggeri della guardia pontificia e successivamente, il 24 dicembre 1724, lo promosse a Capitano di tutti i cavalleggeri.
La chiesa venne visitata almeno in tre occasioni da Pietro Francesco Orsini, futuro Papa con il nome di Benedetto XIII e una delle sue visite fu compiuta su delega dell'Arcivescovo Gastaldi di Benevento. Le due targhe vicine all'ingresso commemorano tali eventi e

[12] Arch. di Tocco, b. 18, fasc. 95.
[13] Arch. di Tocco, b. 18, fasc. 168.

risalgono rispettivamente al 1710 e al 1712; la seconda e cioè quella in cui si ricorda l'intitolazione dell'altare maggiore a Sant'Anna, la cui consacrazione era avvenuta nel 1683, fa sicuramente riferimento ad un altro altare, ora non più presente, in quanto quello attuale venne completato solo nel 1721.

Ritrovandomi per grazia Divina Io sopradetto Carlo
Antonio di Tocco Principe d'Acaja, e Monte-
miletto sano di mente, e di corpo. Ma per-
chè nessuna cosa è più certa della Morte,
et incerta l'ora di quella, perciò ho deliberato
di fare il presente mio Testamento, chiuso, e
suggellato con ogni sollennità dalle Leggi [illegible]
[illegible], e se forse non valesse come Testamento
chiuso voglio, che vaglia, come Testamento nun-
cupativo, e non valendo come Testamento
nuncupativo, vaglia come Codicillo, o pure
Donazione Causa mortis, in vece di Co-
dicillo, ed in ogni miglior modo
che dalla legge mi vien permesso, protestando
ogni Donazione di [illegible]
Primieramente, come fedele Cristiano racco-
mando l'Anima mia all'eterno Padre

e nostro Signore Gesù Cristo, alla Beatis-
sima Vergine, S. Anna, S. Giuseppe, S. An-
to Angelo mio Custode, e tutti li Santi
della vita eterna, quali priego degnarsi
di assistermi in quello ultimo punto della
mia vita, e farmi fare una buona mor-
te, dichiarando di morire nella Santa
Fede Cattolica Romana, e spero al glo-
rioso Sangue sparso da Gesù per me vo-
glia perdonarmi tutti li miei peccati
liberarmi in quell'ultimo punto da
ogni tentazione, e ricevermi nella sua
Santa gloria —
Nel caso, che sarà permesso da Iddio, ch'io
mora nella Città di Napoli voglio che
il mio Corpo sia sepellito nella Chiesa
Catedrale, e proprio nella Cappella di
S. Aspremo dove vi è la sepoltura di no-
stra

stra Casa, senza pompa funerale. E nel
caso che moja nel Casale di [illegible], vo-
glio che il mio Corpo sia sepellito nella
Chiesa Parocchiale di detto Casale, e pro-
prio nel luogo dove fu esposto il Cadavere
del Sig.r Conte di Montaperto mio Pa-
dre. E morendo nella Terra di Montemi-
letto voglio che sia sepellito nella Chie-
sa della Gloriosa S. Anna di PP. Do-
menicani, e proprio dentro li Balaustri
dell'Altare Maggiore di detta Chiesa —
E perchè il principio di qualsivoglia Te-
stamento è l'Istituzione dell'Erede,
senza del quale si dice nullo, perciò
istituisco mio Erede universale, e parti-
colare sopra tutti li miei beni mobili
e stabili, burgensatici, e feudali, oro, argen-
to e quanto si trova nella mia eredità

Testamento di Carlo Antonio Tocco (su concessione dell'Archivio di Stato di Napoli).

Teca di cristallo con reliquia del piede di Sant'Anna, cappella Capece Galeota, Duomo di Napoli, (foto di Livia D'Anna).

Reliquiario in argento con resto sacro di Sant'Anna, cappella Capece Galeota, Duomo di Napoli, (foto di Livia D'Anna).

Teca di cristallo con reliquia del piede di Sant'Anna, (foto di Livia D'Anna).

Sotto l'altare maggiore venne ricavato un piccolo ambiente funerario, con volta a botte, al quale si accede tramite una botola che conduce ad una gradinata. L' ipogeo poteva avere anche la funzione di *putridarium*, ovvero servire alla purificazione delle salme dei corpi dei frati defunti che venivano deposti su di un apposito sedile colatoio, costruito in muratura sul lato destro del vano, in attesa della loro sepoltura definitiva nelle casse di legno.
La facciata della chiesa è sobria e si compone di sole due lesene laterali sulle quali si sviluppa una trabeazione sormontata da un timpano munito di un oculo centrale. L'ornamento vero e proprio è invece costituito dal portale in pietra che si eleva su quattro scalini e sul quale si sorregge un timpano spezzato, al cui centro venne posta una quadratura in pietra nella quale fu inserita la lastra commemorativa di Carlo Tocco con la data di inizio dei lavori e cioè il 1636. Più in alto e cioè ai lati del portale, vi sono due finestre con ornie in pietra e una centrale priva della cornice molto probabilmente ricavata in epoca più tarda. Alcuni anni dopo la realizzazione della facciata, sul portale venne collocato un grande stemma con le insegne araldiche dei Tocco racchiuse nel collare dell'Ordine del Toson d'Oro, concesso a Madrid da Filippo IV di Spagna il giorno 8 gennaio del 1642, al fine di celebrare l'ottenimento di tale alto privilegio da parte di Carlo. Nella parte bassa di tale stemma si nota anche un piccolo vuoto nel quale doveva essere inserito l'ariete d'oro, ma che per motivi a noi sconosciuti non fu più introdotto.
In questo edificio di culto in stile barocco si possono ammirare molte opere d'arte alcune delle quali si possono lecitamente considerare impareggiabili come l'altare maggiore e la balaustra, realizzate dall'illustre *marmoraio* toscano Pietro Ghetti grazie al lascito disposto da Carlo Antonio nel suo testamento del 1701: *quattro anni dopo la sua morte gli eredi e i tutori spendano mille ducati per rifare l'altare maggiore di san Anna*[14]. I lavori commissionati nel 1708

[14] Arch. di Tocco, b.18, fasc.95.

sarebbero dovuti durare solo un anno ma si protrassero fino al 1721, anno in cui Pietro attestava di aver ricevuto 1150 ducati in pagamento dell'altare, della balaustra, nonché della base dei pilastri e degli stucchi dell'arco trionfale. I disegni originali dell'altare e della balaustra, a firma di Pietro Ghetti, furono allegati all'atto di commissione eseguito davanti al notaio Gennaro Palomba.[15]

I Tocco, per assicurarsi la buona riuscita dell'intera opera, fecero seguire i lavori da un uomo di loro fiducia, ovvero l'ingegnere Donato Gallarano. Nell'atto notarile Pietro si impegnava affinché l'altare venisse interamente realizzato a Napoli, per essere poi trasportato nella chiesa di Sant'Anna. A proposito della balaustra (paragustra) l'artista promise che fosse *consistente in marmo bianco senza vene di negro col sottogrado commesso con listello di negro, e di breccia di Francia, sopra il grado ponervi il basamento bianco scorniciato, e similmente commesso; sopra detto basamento farci otto piedi stalli, su quattro d'essi l'imprese dè s.ri di Montemiletto di Tocco.* In quanto all'altare *Sopra detto altare due gradini uno picciolo, e l'altro grande di scorniciati, e commesso nell'estremi, e ne fondi di detti gradini commessi di fogliami di variati colori* e *Nel mezzo la custodia con commessi di sotto, et intagli laterali, cherubini di sopra, e tavoletta per la croce, o baldacchino, o altro.*[16]

Il maestro Pietro Ghetti *marmoraro napoletano che lavorava dal 1709 nella chiesa dei Domenicani ha finito l'altare di marmo il 5 maggio e la balaustra di marmo il 22 maggio, costo ducati 1200. Lo stesso maestro ha fatto le lapidi nella cappella di S. Aspreno a Napoli.*[17]

Sui quattro piedistalli della balaustra, e i due pilastrini della mensa dell'altare maggiore, vennero apposti sei stemmi in marmi policromi con le insegne di Leonardo Tocco e Camilla Cantelmo Stuart, (uniti in matrimonio nel 1724) mentre un altro si trova sulla portella in ottone al centro della balaustra; gli stessi vennero installati molti anni dopo il completamento dell'opera in quanto risultano contornati dal collare dell'Ordine di San Gennaro istituito nel mese di luglio del 1738.

Un altro scudo gentilizio in stucco dorato con gli emblemi araldici della famiglia, in questo caso impreziosito dal collare dell'Ordine del Toson d'Oro, venne inserito sopra al dipinto della nascita della Vergine, grazie al prestigioso riconoscimento ottenuto da Carlo nel 1642, nel quale però compaiono anche le insegne di Leonardo e Camilla Cantelmo.

Reliquiario in argento con resto sacro di Sant'Anna, (foto di Livia D'Anna).

---

15 RUOTOLO, in *Settecento Napoletano,* a cura di Franco Strazzullo, 1982, pag. 195, 198.

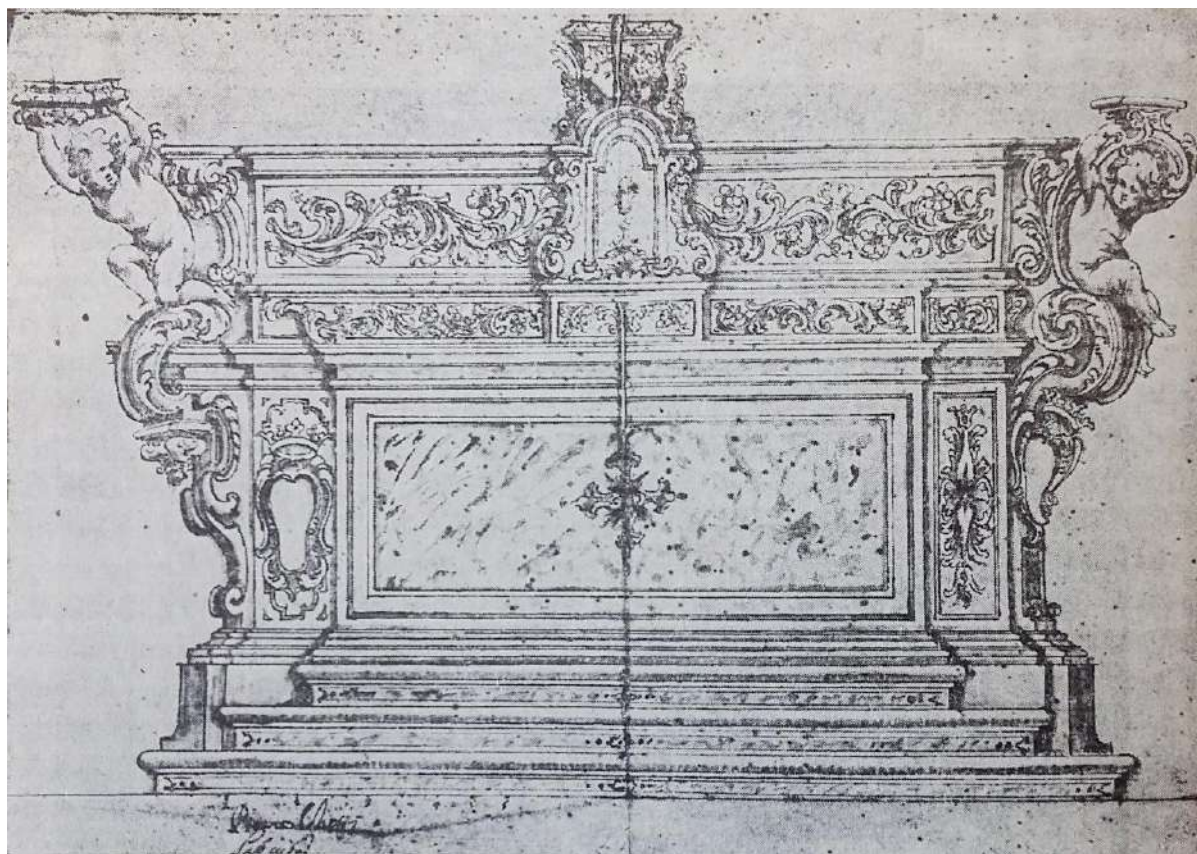
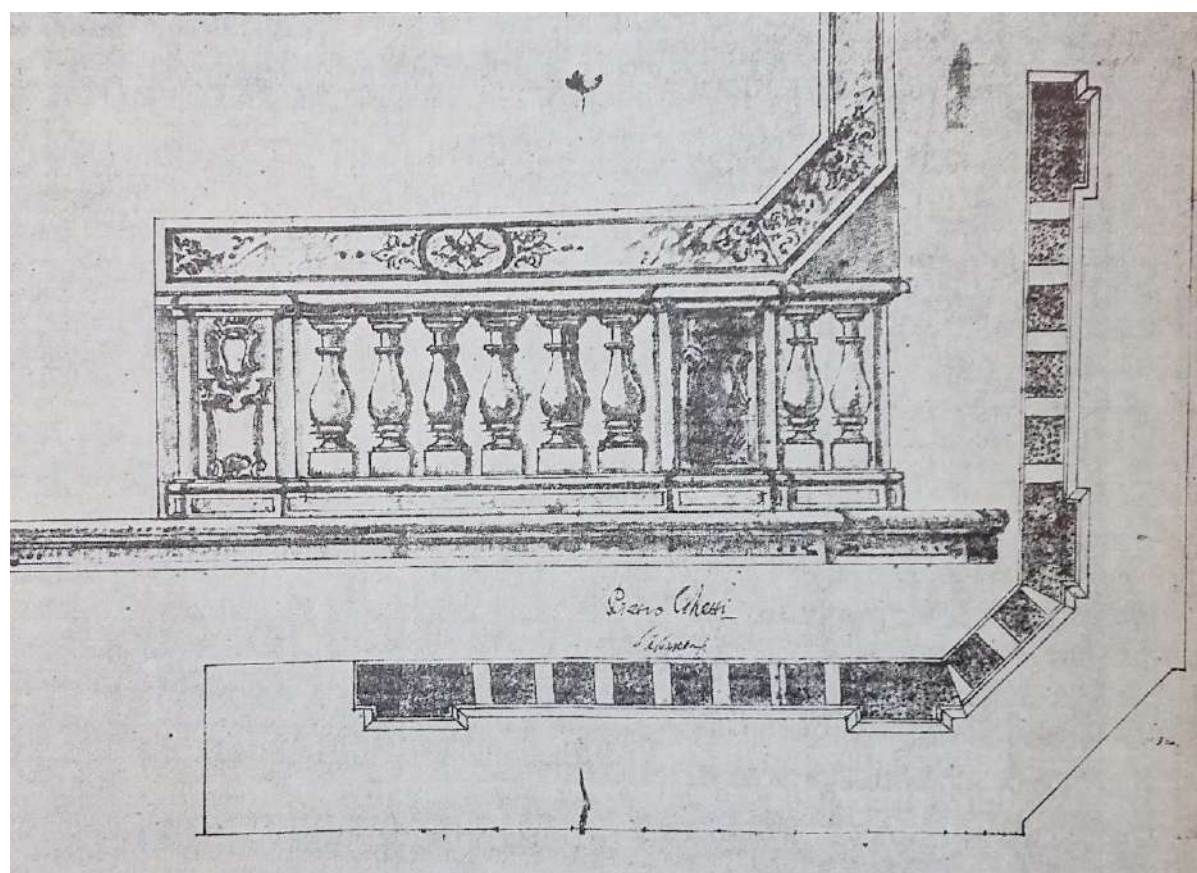
16 Op. Cit. pag. 195,198.

17 Arch. di Tocco, Scritture Diverse IV, 31 maggio 1713.

La chiesa è dotata di otto cappelle laterali, tutte arricchite con decorazioni a stucco; sette di queste hanno gli altari, sei dei quali sono in pietra rossa locale, gli stessi benedetti in modo solenne dal cardinale Orsini nel 1710, mentre nella prima a destra dell'ingresso venne ricavata l'area destinata al rito battesimale.
Nella cappella dedicata alla Madonna della Purità viene custodita l'omonima tavola circolare magistralmente incastonata in una cornice seicentesca ornata di borchie e teste di putti, il cui autore non è stato ancora identificato. E' probabile che la copia di Montemiletto, eseguita verosimilmente nella prima metà del seicento e che per bellezza si avvicina molto all'originale di *Luis de Morales* donata alla chiesa di San Paolo Maggiore di Napoli da Diego di Bernardo, sia stata commissionata dagli stessi frati domenicani a seguito dell'enorme diffusione che tale immagine ebbe in tutta Italia e quindi anche nell'ambiente napoletano.
Il dipinto di Sant'Anna, sicuramente tra quelli più antichi, mostra ancora tutti i particolari compositivi dell'originale: il Gesù bambino ripreso di fianco con in vista la sola gamba sinistra e la Madonna in un atteggiamento umile sottolineato dalle palpebre abbassate, il tutto eseguito con una qualità di esecuzione eccelsa che permette di poter affermare che anche questa copia possa rientrare a pieno titolo nel gruppo di repliche di maggiore pregio diffuse dai Teatini, allo stesso modo della porzione di tavola ora conservata presso il Museo del Pio Monte della Misericordia di Napoli e delle altre presenti nella chiesa di Santa Maria di Costantinopoli sempre a Napoli, a Conversano, a Sant'Andrea della Valle a Roma e a San Giuseppe a Palermo.

Facciata della chiesa di S. Anna, in Proietti.

Chiesa di S. Anna, 1933/34.

Chiesa di S. Anna, in basso il manifesto del Giubileo, 1933/34.

Altare maggiore da Ruotolo, in Settecento Napoletano.

Balaustra da Ruotolo, in Settecento Napoletano.

Altare maggiore, opera di Pietro Ghetti.

Portella in ottone al centro della balaustra.

Arco trionfale e presbiterio.

In un'altra cappella è custodita quella che probabilmente è anche l'opera pittorica di maggiore pregio della chiesa, ovvero la splendida pala d'altare della fine del cinquecento denominata l'*Adorazione dei Pastori o Natività,* inizialmente attribuita a Francesco Curia, successivamente a Deodato Guinaccia,[18] e di recente legittimamente ricondotta al pittore fiammingo Teodoro D'Errico.[19] E' stato anche giustamente ipotizzato che la presenza di tale dipinto nella chiesa di Sant'Anna possa essere relazionata alla sapiente committenza dei frati del convento, i quali probabilmente la possedevano ancor prima della costruzione della chiesa.[20] La tavola venne presa in consegna per il restauro dalla Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte della Campania il 16 novembre del 1966 su incarico del prof. Raffaello Causa, e in quell'occasione, attribuita in modo dubitativo a Francesco Curia. L'opera venne poi restituita alla chiesa, ma purtroppo, dopo essere stata inopinatamente riportata su tela il 30 marzo del 1976.
Tra gli oggetti devozionali di pregio vanno annoverati anche i due busti reliquiari di Sant'Anna e San Vito del secolo XVII, entrambi in legno scolpito e dipinto. Gli stessi prima del sisma dell'80 erano allocati nelle due nicchie presenti nella sacrestia dove si trova anche il bel lavabo seicentesco munito di due mascheroni e di un angelo che sorregge la vasca.

---

18 PREVITALI, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, 1978, pag. 62.
19 DE CASTRIS, *La pittura del Cinquecento a Napoli, 1573-1606,* Electa, 2002, pag. 67,70.
20 DE MARTINI, *Inediti Cinquecenteschi in Irpinia*, n°29, 1985, pag. 101.

In una delle cappelle laterali, quella dedicata a San Vincenzo Ferreri, si scorge un dipinto a olio su tela di *Franc.^{us} De Angelis P. 1736* che raffigura il miracolo di *S. Vincenzo che guarisce una donna storpia*, tema replicato da De Angelis anche in uno dei suoi affreschi eseguiti nella chiesa di San Domenico a Benevento, ma che, in questo secondo caso, riprende uno schema iconografico molto simile alla predica dello stesso santo realizzata nella navata della chiesa di Sant'Anna. Nella stessa cappella si conserva anche un busto reliquiario di San Vincenzo Ferreri mentre in quella adiacente dedicata a San Domenico vi è un altro busto di quest'ultimo.

Un altro importante manufatto è rappresentato dal palchetto della cantoria, opera in legno lavorato e dipinto nel cui interno è alloggiato l'organo a canne, mentre al di sotto della balconata è stato dipinto un grande stemma con le insegne dei padri domenicani. Degne di menzione sono anche le due acquasantiere a muro trilobate, in onice di Gesualdo, originariamente disposte sulle pareti laterali della navata e la bussola in legno posta all'ingresso dell'edificio di culto.

Tutte le pareti interne della chiesa sono state affrescate con rappresentazioni della vita di San Domenico di Guzmàn e di altri santi e beati, solo l'area presbiterale è interamente dedicata alla vita della Vergine Maria.

Alla chiesa che appartiene alla diocesi di Benevento venne concesso il regio assenso alla sua erezione in parrocchia autonoma il 5 gennaio del 1922,[21] anno in cui venne realizzato anche il battistero in pietra locale, mentre il pulpito venne immesso nel 1926 e il pavimento fu rifatto nel 1928.

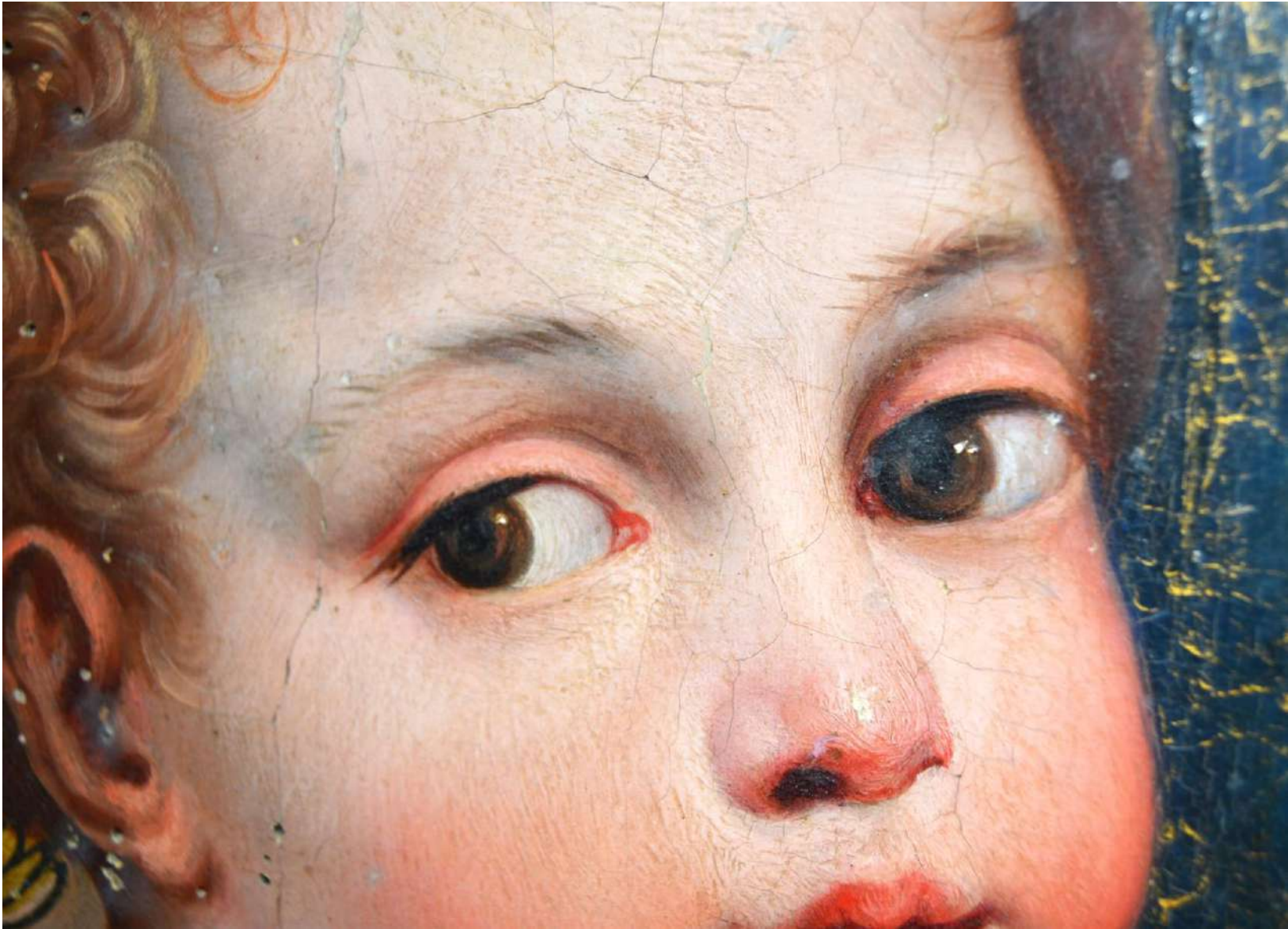
A seguito del sisma del 1980 i danni relazionati nel convegno furono i seguenti: *La facciata presenta lesioni di rotazione; l'arco trionfale è notevolmente lesionato in chiave, lesioni diffuse nella finta volte a botte. Il tetto è in precarie condizioni; la volta absidale è fessurata. Gli affreschi della volta di De Angelis sono seriamente danneggiati da profonde crepe.*[22]

Nel 1982 la chiesa risultava ancora puntellata, il progetto di consolidamento e di adeguamento antisismico fu affidato nel 1983 all'architetto Massimiliano Amore e l'appalto dei lavori alla ditta di Salvatore Garofalo di Montella,[23] mentre per gli interventi di restauro degli affreschi e il consolidamento statico della volta, realizzata con la tecnica dell' incannucciata, venne incaricata un'equipe di restauratori composta da Franco Verderama, Domenico Battaglino, Edda Melillo e Guido Regoli. L'edificio di culto venne definitivamente riaperto al pubblico nel luglio del 1985 alla presenza del sovrintendente arch. Mario De Cunzo, del Prefetto, del dott. Alfredo Palladino e S.E. Mons Minchiatti.[24]

I costi dei vari restauri eseguiti con fondi messi a disposizione dalla Soprintendenza per il recupero della chiesa di Sant'Anna furono di circa duecento milioni di lire nel 1982, centocinquanta milioni di lire nel 1983 e di altri ventinove milioni di lire nel 1985[25].

Recenti lavori eseguiti nella chiesa per la sostituzione del pavimento hanno permesso di identificare almeno due colori che ricoprivano tutti gli spazi vuoti delle pareti poste a destra e sinistra dell'arco trionfale; tutta la parte bassa, per un'altezza di oltre un metro, era di una tonalità di colore verde, con una piccola linea bruna posta come terminale, mentre la parte in alto si presentava con un' intonazione di bianco. Riguardo all'utilizzo del colore verde lo stesso potrebbe essere messo in relazione ai gusti della committenza e cioè ai Tocco, in quanto è noto che fosse anche il colore predominante nelle stanze del loro palazzo di Napoli.

---

[21] Bollettino Ufficiale del Ministero della Giustizia e degli Affari di Culto, 1922.
[22] Bollettino d'Arte, Supplemento, anno 1982, pag. 113.
[23] BEVILACQUA, *Rinasce a Montemiletto la chiesa del seicento*, Il Mattino, 16 settembre 1983.
[24] BEVILACQUA, *Montemiletto: Riaperta la chiesa di San Anna*, Gazzetta dell'Irpinia, 14 luglio 1985.
[25] PROIETTI (a cura di), *Dopo la polvere. Rilevazione degli interventi di recupero (1985-1989) del Patrimonio Artistico Monumentale danneggiato dal terremoto del 1980-1981*, 1994, pag. 94.

Madonna della Purità, part. (foto di Maria Teresa Fiorillo).

Madonna della Purità, (foto di Maria Teresa Fiorillo).

Madonna della Purità, part. (foto di Maria Teresa Fiorillo).

Natività di Teodoro D'Errico.

Il ciclo di affreschi di Francesco De Angelis

L'argomento portante dell'intero ciclo di affreschi realizzato da Francesco De Angelis all'interno della chiesa di Sant'Anna ha come unico tema l'esaltazione dell'ordine domenicano nei confronti della lotta alle eresie. I *domini canes*, cioè i cani del Signore, come amavano autodefinirsi gli stessi domenicani, sono dunque l'elemento centrale dell'intera composizione artistica.

Nelle scelte iconografiche si avverte una particolare attenzione rivolta ad alcuni martiri che ritroviamo rappresentati anche in altre opere realizzate sempre dallo stesso pittore. Si tratta di personalità che hanno rivestito un ruolo determinante non solo nell'atto dell'evangelizzazione ma anche per il martirio subito e per i miracoli compiuti che vede come protagonisti i principali rappresentanti dell'ordine dei predicatori, partendo proprio dal suo fondatore, Domenico di Guzmán, fino ai teologi, S. Albero Magno, S. Tommaso D'Aquino e S. Giacinto, tutti impegnati nella campagna di conversione e a combattere le eresie.

Nella produzione artistica presente nella chiesa di Montemiletto, oltre alle figure di intellettuali sopra menzionati, ritroviamo anche molte altre personalità maschili appartenenti allo stesso ordine come S. Ceslao, S. Pietro da Verona, il Beato Giacomo di Bevania, il Beato Agostino Casotti, San Ambrogio Sansedonio, oppure rappresentanti femminili, come S. Rosa da Lima, S. Caterina da Siena, S. Chiara, S. Agnese da Montepulciano, Giovanna del Portogallo, Margherita di Savoia, la Beata Osanna e Lucia di Narnia.

L'opera pittorica predominante all'interno di questo edificio di culto si trova al centro della navata e riproduce un episodio cruciale della crociata albigese, combattuta contro il popolo cataro e il cui esito positivo viene attribuito proprio al fondatore dell'ordine dei domenicani: l'episodio in questione è noto come la battaglia di Muret.

L'intera composizione artistica nella chiesa di Sant'Anna vuole quindi essere una testimonianza raffinata del ruolo rivendicato dall'ordine dei domenicani nell'opera di evangelizzazione, operazione agevolmente sintetizzabile con l'appellativo attribuito all'affresco di Francesco Solimena realizzato nella sacrestia della chiesa di San Domenico Maggiore a Napoli, ovvero *Il trionfo della fede sull'eresia ad opera dell'ordine dei domenicani.*

San Vincenzo Ferreri guarisce una donna storpia, F. De Angelis, 1736.

Busti reliquiari di S. Anna, e S. Vito.

Busto di S. Domenico.

Busto reliquiario di S. Vincenzo Ferreri.

Scala di accesso all'ipogeo.

Sandali in cuoio dei frati domenicani seppelliti nella cripta.

Croce in rame posta a corredo dei frati domenicani defunti.

Altare in pietra rossa e mattonelle di ceramica del 1710.

Colori sulla parete dell'arco trionfale.

IL PRESBITERIO

La Natività della Vergine Maria

Questa rappresentazione richiama un affresco della *Nascita della Vergine* realizzato da Angelo Solimena, padre del più noto Francesco, nella chiesa del SS. Salvatore di Calvanico, con il quale il pittore serinese aveva proposto (1669) un impianto scenico simile al nostro.
La chiesa di Sant'Anna è priva dell'abside e il presbiterio termina con un coro ligneo leggermente curvato su delle pareti piatte. Sulla parete frontale, dietro l'altare maggiore, sovrasta il grande affresco con la nascita di Nostra Signora eseguito nel 1732 da Francesco De Angelis come attesta la sua firma posta in basso al lato destro *F. De Angelis P. - A.D. 1732,* mentre a sinistra è stata inserita questa dedica: *Questo quadro mag.*[e] *Dla nascita di Nostra Sig.*[a] *è stato dipinto a divozione del flo conv*[so] *F. Angelo Pedecino da Vitvlano nell'anno MDCCXXXII,* allo scopo di segnalare il fatto che il dipinto era stato fatto a devozione del converso ritratto in primo piano con le mani giunte e dalle quali pende un rosario in segno di preghiera.
Di Angelo Pedicino sappiamo che morì il diciassette di agosto del 1764, in piena carestia e le controversie sul luogo del suo seppellimento provocarono una dura protesta dei frati domenicani del convento di Sant'Anna.[26] A innescarla erano state proprio le dichiarazioni pubbliche espresse dal priore Bernardino Landi, assistito dai maggiorenti del sacro luogo, che si rifiutò di farlo seppellire nel nuovo camposanto insieme alle altre vittime dell'epidemia: *perché in adempimento de' reali ordini dovevano seppellirlo in luoco destinato, chiamato volgarmente il Camposanto, quale Luogo non ancora si è determinato in questa terra, e se pure vi stà, non è secondo lo stabilimento fatto dalla Maestà del Re Nostro Signore […] non intendendo contravenire a detti Reali Ordini, tanto maggiormente che anno inteso che altri secolari anche vi seppelliscono ne' loro chiese, perciò essi Reverendi Padre Priore e Padri fanno seppellire il detto fratello converso in detta loro chiesa, protestando di non incorrere a' pena, o controvenire a' gl'ordini reali, e così hanno dichiarato e si sono protestati*.
L'impianto scenico è stato suddiviso in diversi livelli ingegnosamente arricchiti da numerosi significati simbolici: in primo piano troviamo il converso di Vitulano, subito dopo si individua un folto gruppo di donne impegnate a preparare tutto l'occorrente per assistere la nuova nata e tra queste c'è chi porta la biancheria con delle ceste, chi versa l'acqua, chi riscalda i panni vicino ad un braciere, chi srotola le bende e chi prepara la culla.
La Vergine Maria è stata posta al centro dell'affresco, tra le braccia di una donna seduta che la mostra ai fedeli, mentre alle sue spalle ci appare San Gioacchino, ormai vecchio che si sorregge su di un bastone. Sant'Anna è stata ritratta con il suo classico vestito verde e l'aureola che le circonda il capo nella quale si scorge una piccola colomba bianca come segno dello Spirito Santo nell'atto di riposarsi dopo il parto, adagiata in un grande letto a baldacchino decorato con un ricco tendaggio sorretto da puttini. Sullo sfondo chiude la scena un colonnato di colore verde, unito da una balaustra e da un grande arco dal quale si scorge in lontananza un paesaggio montano appena accennato. De Angelis, un anno dopo, realizzò un altro affresco speculare al nostro nella chiesa dell'Annunziata di Maddaloni per rappresentare la nascita di San Domenico; il dipinto è firmato *F. De Angelis 1733*.

Firma di F. De Angelis del 1732, affresco della Natività della Vergine.

[26] IANNINO, articolo sul *Quotidiano del Sud*, 2011.

Natività della Vergine Maria.

Epigrafe devozionale e ritratto del converso Angelo Pedicino.

L'incoronazione di Maria Santissima

Il centro della volta a botte dietro all'altare maggiore è stato abbellito con un grande medaglione costituito da una cornice in stucco, modanata e mistilinea, nel cui interno è stato realizzato un affresco con l'incoronazione di Maria. La figura centrale è quella di Maria sopra ad una nube completamente avvolta da una teoria di angeli. Sopra di essa, avvolti in una luce dorata, Gesù in abito bianco che porge una corona dorata sul capo di sua madre e, dall'altra parte, Dio Padre con in mano una sfera celeste con il capo cinto dal triangolo, simbolo della trinità e più in alto compare la colomba bianca. I personaggi di Gesù e di Dio Padre con la sfera celeste, poggiati su di una nube, sono pressoché simili ad un altro dipinto su tela, eseguito da De Angelis, nel quale l'artista ha raffigurato la glorificazione di San Domenico, circondato dai più autorevoli esponenti dell'ordine domenicano; quest'ultimo si trova nella chiesa di San Domenico a Benevento.

Incoronazione di Maria Santissima.

La Visitazione della Vergine Maria ad Elisabetta

Le due pareti laterali, quelle interne al presbiterio, sono state adornate con quattro affreschi racchiusi in altrettante cornici a stucco di forma mistilinea che riproducono scene di vita della Vergine Maria. Nel primo riquadro a sinistra è raffigurata la scena della *Visitazione* che la Vergine fece alla sua anziana cugina Elisabetta dopo aver ricevuto l'annuncio che sarebbe diventata madre di Gesù per opera dello Spirito Santo. Maria è ritratta poggiata ad un bastone sull'uscio della casa di Elisabetta che le pone le braccia sulle spalle come per accoglierla nella sua abitazione. Sullo sfondo compare San Giuseppe mentre scarica un asino per simboleggiare la fine del loro viaggio appena compiuto, dietro ad Elisabetta si riconosce suo marito Zaccaria che saluta la Vergine Maria togliendosi il copricapo in modo simile ad una visitazione eseguita da Giuseppe Castellano.

Dio Padre dipinge l'Immacolata Concezione

La seconda scena a sinistra ritrae il Dio Padre che dipinge l'Immacolata Concezione. Dio è ripreso nell'atto di dipingere con un pennello l'effige della Vergine Maria su di una tela che viene sorretta da Sant'Anna e San Gioacchino. Nella parte in basso a sinistra è rappresentata l'immagine di San Michele Arcangelo nel momento in cui con un piede schiaccia la testa del demonio e gli lega con una corda le mani dietro la schiena. Il dipinto riporta due scritte: *Manus tuae domine fecerunt me*, mentre l'altra presente nel cartiglio, quella posta nelle mani dell'angelo che incorona la Vergine recita *Venite, et videte opera Dei*.

Visitazione della Vergine Maria ad Elisabetta.

Dio dipinge l'Immacolata.

L’Annunciazione

Sulla parete posta di fronte è stato rappresentato l’episodio dell’*Annunciazione* che riprende uno schema classico, ovvero quello di Maria inginocchiata accanto ad un leggio e l’Arcangelo Gabriele su di una nube con un giglio in mano, che le annuncia la lieta notizia. Sullo sfondo, dietro alla Vergine, si intravede anche un letto a baldacchino e in alto una colomba bianca simbolo dello Spirito Santo.

La presentazione della Vergine al tempio

Sulla stessa parete si è voluto illustrare anche la presentazione della Vergine al tempio. Al centro della nostra rappresentazione pittorica campeggia la figura della Vergine, ancora bambina, accompagnata dai genitori San Gioacchino e Sant’Anna di fronte al sommo sacerdote, con il caratteristico copricapo, che l’accoglie con le braccia aperte. La memoria della presentazione della Vergine Maria ha una grande importanza perché in essa si celebra uno dei *misteri* della vita di colei che è stata scelta da Dio come madre di suo figlio e madre della chiesa. La tradizione riporta che per salire al tempio Maria dovette salire quindici gradini; nel nostro caso questi ultimi sono stati simbolicamente ridotti a due. In basso scorgiamo anche una figura femminile con una cesta in mano nella quale trasporta due colombe bianche, simbolo della purezza.

Annunciazione.

Presentazione della Vergine al tempio.

LA CONTROFACCIATA

Gesù caccia i mercanti dal tempio

Sulla parete della controfacciata che sovrasta la porta di ingresso De Angelis realizza un altro grande affresco, con la figura centrale di Gesù nell'atto di cacciare i mercanti dal tempio, secondo uno schema illustrativo già proposto nel 1684 da Luca Giordano sulla parete di ingresso della chiesa dei Girolamini di Napoli. Oltre al modello della composizione degli spazi, le analogie in comune che hanno sicuramente ispirato il dipinto di Montemiletto sono individuabili nella nube con una luce calda e dorata dietro alla figura di Gesù, le figure distese ai suoi piedi disposte a forma di V e gli apostoli che osservano alle loro spalle; riferimenti altrettanto evidenti sono individuabili anche nella persona poggiata sulla balaustra, in quella seminascosta dietro una colonna e nell'uomo che si allontana con la gabbietta di colombe sulle spalle montata su un bastone. E' d'obbligo sottolineare che Luca Giordano, per la sua *cacciata dei mercanti dal tempio*, si era ispirato ad un altro importante affresco, quello realizzato da Giovanni Lanfranco nella chiesa napoletana dei Santi Apostoli e denominato *La piscina Probatica*; in quello di Montemiletto potremmo individuare anche un'eventuale citazione di quest'ultima opera proprio nella figura dell'uomo che si allontana con un bovino raffigurato in basso a sinistra. Il riferimento al mercante di animali e alla figura femminile con le colombe nel cesto presenti nella chiesa di Sant'Anna lo rinveniamo in un'altra *cacciata dei mercanti dal tempio* eseguita alcuni anni dopo da Saverio Lillo (1787) per la chiesa della Natività di Maria di Ruffano in provincia di Lecce. La scena di Montemiletto si svolge in una quinta illusionistica che ricrea il tempio di Gerusalemme proposto con dei portici sullo sfondo dietro a delle colonne di colore verde. Il luogo sacro è rappresentato come un mercato rumoroso affollato da venditori di bestiame, con al centro la figura di Gesù che agita un flagello a cordicelle. L'inquadratura è stata resa per dar la sensazione all'osservatore di trovarsi in uno luogo concreto e le figure sono racchiuse in uno spazio ripartito su tre livelli; nel primo in basso sono raffigurate le figure dei mercanti che fuggono dal tempio, in quello successivo vi è Gesù con i mercanti adagiati a terra, nel tentativo di sfuggire alla sua collera, in alto vi sono alcuni apostoli che osservano e sullo sfondo parte della struttura del tempio.

Gesù caccia i mercanti dal tempio.

LA NAVATA

La Battaglia di Muret

Un altro elemento di pregio è rappresentato dall'imponente dipinto murale racchiuso in una cornice in stucco, modanata e mistilinea, presente sull' intradosso della volta a botte della navata centrale, nel quale è stata effigiata la celebre battaglia di Muret, eseguito ad affresco nel 1732 da Francesco De Angelis. L'episodio narrato nel dipinto ha lo scopo di celebrare la vittoria conseguita contro i catari avvenuta nel 1213 nei pressi di Muret, una località posta a pochi chilometri da Tolosa. A San Domenico di Guzmàn viene attribuito un ruolo predominante in tale impresa. Il santo compare al centro della scena sopra ad un cavallo bianco con in mano le insegne della Madonna nell'atto di guidare la crociata albigese. In alto l'immagine della Madonna del Rosario che viene incoronata da due puttini, completamente avvolta da una teoria di angeli in volo, tre dei quali hanno una pietra in mano pronta per essere scagliata contro i nemici della chiesa ed un altro con la spada sguainata. Sullo sfondo, invece, compaiono i simboli identificativi dei luoghi della famosa battaglia e cioè il castello e il ponte.

Lo scontro vide prevalere l'armata crociata di Filippo II di Francia guidata da Simone IV di Montfort, sulle forze della Corona d'Aragona guidate da Pietro II detto il Cattolico ed i suoi alleati. Il Montfort è stato rappresentato al fianco di San Domenico su di un cavallo di colore marrone e indossa un'armatura e un mantello con i colori dei regnanti di Francia nell'atto di guidare i suoi uomini sulla Garonna dopo essere uscito dalla roccaforte assediata.

Nella parte bassa del dipinto murale è stata riprodotta anche la figura del corpo senza vita di Pietro II che, proprio in quell'occasione, fu sconfitto e perse la vita; lo stesso è riconoscibile proprio grazie alla corona ormai caduta rovinosamente al suolo. Il dipinto è firmato *Franciscus de Angelis P. A.D. 1732*. Come già anticipato lo stesso soggetto era stato già riprodotto nel ciclo di affreschi dedicato alla vita di San Domenico, realizzati da De Angelis sulle pareti del chiostro del convento. In questo secondo caso lo schema iconografico proposto vede il santo rappresentato in piedi mentre alza la croce che viene solo sfiorata dalle frecce e sullo sfondo, allo stesso modo, compaiono il castello e il ponte. Il tema della battaglia di Muret era molto caro ai domenicani e De Angelis lo ha ripreso almeno in un'altra occasione come attesta il suo dipinto su tela conservato nella chiesa della SS. Annunziata nel comune di Durazzano in provincia di Benevento. Questo dipinto ricorda molto da vicino una pala di San Domenico che trionfa sugli albigesi realizzata dal pittore Giacomo del Po per la chiesa di Santa Caterina a Formiello a Napoli, opera che venne poi scoperta al pubblico il 31 di agosto del 1717 e che il nostro autore aveva probabilmente avuto modo di poter vedere. E' inoltre singolare anche il fatto che Giacomo del Po *Fu dopo chiamato dal Principe di Montemiletto D. Lionardo Tocco, acciocchè dipingesse tre stanze del suo bel palazzo, le quali riuscirono veramente bellissime, per gli ornamenti, figure, capricci, e chiaroscuri che meritarono gli applausi di tutti quelli che le videro*.[27]

E' altresì suggestiva anche la somiglianza del nostro affresco, mi riferisco al solo impianto scenico, con *La strage degli Albigesi* di Giovan Battista Crespi detto il Cerano realizzato poco prima del 1633 per la chiesa di San Domenico a Cremona, opera rimasta incompiuta per la morte dell'artista e terminata dal suo allievo Melchiorre Gherardini. In entrambi i casi la drammaticità della battaglia è stata proposta ponendo al centro della stessa un cavaliere su di un cavallo bianco, nel nostro caso San Domenico, e di fianco un altro cavaliere su di un cavallo di colore marrone, mentre sotto e davanti compaiono gli albigesi in fuga seguiti da soldati cristiani con le armi in pugno.

---

[27] DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, vol. II, 1742, pag. 505.

La predica di S. Vincenzo Ferreri

Sempre nella finta volta della navata centrale sono presenti altri due grandi medaglioni con scene racchiuse in cornici in stucco modanate e decorazioni angolari in oro; la prima è riconducibile ad una predica di San Vincenzo Ferreri, raffigurato su di una roccia nell'atto di predicare ad una piccola folla di persone con il celebre dito puntato in alto, mentre alle sue spalle vi è un frate domenicano con in mano un libro che riporta il noto passo che caratterizza l'iconografia della sua figura *Timete Deum et date illi honorem quia venit hora judicii eius*, ovvero Temete Dio e dategli onore poiché viene l'ora del suo giudizio.
La composizione dell'affresco presenta analoghe costruzioni sceniche di un dipinto su tela, ancora una volta di Luca Giordano, eseguito alla fine del 1600 e presente sul mercato antiquario di Verona; gli elementi in comune sono il fondo naturalistico dominato da un grande albero, l'uomo a cavallo e una donna con il bambino in braccio, mentre il Dio padre in alto tra gli angeli nel nostro affresco è stato sostituito con la figura di Gesù che minaccia il giudizio di Divino. Nella parte inferiore è stato riprodotto un cartiglio che riporta una scritta in parte usurata con la dicitura *Ferrer*. Vincenzo Ferreri nacque a Valencia nel 1350 e fu un santo domenicano tra i principali sostenitori di Clemente VII, papa d'Avignone contro Urbano VI papa di Roma, predicò contro i valdesi e i catari, annunciando la prossima fine del mondo e il giudizio universale. L'impostazione scenica di questo dipinto viene ripresa da De Angelis anche in un altro suo affresco realizzato nella chiesa di San Domenico a Benevento, ma in quest'ultimo caso è stata utilizzata per comporre il miracolo della *guarigione della donna storpia* operata dallo stesso santo.

Predica di S. Vincenzo Ferreri.

S. Domenico e il rogo dei libri eretici

Nell'altro medaglione si è voluto narrare l'avvenimento di San Domenico di Guzmán che presiede il rogo dei libri eretici, a seguito della disputa sorta tra lo stesso santo e gli albigesi che lo avevano sfidato a sottoporre alla prova del fuoco uno scritto sulla loro dottrina e il Vangelo. Una tradizione vuole che quest'ultimo, a differenza del primo, fu risparmiato dalle fiamme e saltò per ben tre volte fuori dalle fiamme, senza ricevere alcun danno. Questo episodio è stato descritto ponendo un gruppo di albigesi, da un lato intenti ad osservare il loro libro che viene stretto nella morsa delle fiamme, rappresentate in forma di mano umana, mentre dal lato opposto, è presente il santo che segnala agli astanti come il testo del Vangelo, avvolto tra le fiamme, per tre volte fosse saltato fuori intatto. Sulla fronte del santo compare anche la classica stella, attributo iconico di San Domenico, legato alla tradizione, secondo la quale la nonna avrebbe avuto una visione di una fulgida stella sulla fronte del nipote, quando lo stesso era ancora un bambino. Anche in questo caso, nella parte bassa dell'affresco è riportata la scritta *S. Dominicvs*.

San Domenico e il rogo dei libri eretici.

NAVATA LATO DESTRO

Lucia di Narnia

Lucia Broccadelli nacque a Narni nel 1476. Devota di Santa Caterina da Siena e San Domenico, la sua fama è legata fondamentalmente al fenomeno delle stimmate. La Beata è stata raffigurata con l'abito domenicano e un giglio bianco in mano; la scritta visibile in basso è *B. LVCIA*, mentre la seconda riga contiene altre lettere al momento non decifrabili.

Beato Giacomo di Bevagna

Giacomo Bianconi, noto come Giacomo Bevagna, *de Mevania*, nacque a Bevagna il 7 marzo dell'anno 1220. Dai biografi è ritenuto molto attivo nella predicazione per la lotta contro il diffondersi di eresie. Nel nostro dipinto il frate domenicano è raffigurato nell'atto di ricevere il sangue dalle mani del Cristo crocifisso mentre la voce del Redentore lo rassicura; il testo riporta *Sancvis iste sit in signum tuae salutis*. La dicitura contenuta nel cartiglio è *B. IACOBUS DE MEVANIA*.

Beato Agostino Casotti

Agostino Kazotic nacque a Traù in Dalmazia ed entrò nell'Ordine dei Frati Predicatori a 15 anni. Nel corso della sua breve vita combatté energicamente l'eresia dilagante in Bosnia. Nel 1303 divenne vescovo di Zagabria e nel 1322 di Lucera. Agostino è seduto su di una nube, in mezzo a tre angeli con il pastorale in mano. La scritta che lo identifica si trova in basso a destra: *B. AVGUSTINUS, EPI*^{S}*, LVCERENIS*.

San Giacinto di Polonia

Giacinto Odrowąż fu di origini polacche, anche lui appartenente all'Ordine dei frati predicatori e venne proclamato santo da papa Clemente VIII nel 1594. Il santo è rappresentato seduto con i suoi attributi iconografici e cioè l'ostensorio e la statua della Madonna che, secondo la tradizione, avrebbe messo in salvo camminando sulle acque del fiume Nistro durante un'incursione operata dai tartari nel suo convento.

Giovanna del Portogallo

La Beata Giovanna d'Aviz nacque a Lisbona nel 1452. Figlia secondogenita del re del Portogallo Alfonso V fu reggente tra il 1470 e il 1475, durante le assenze del padre. La stessa è raffigurata con la corona reale sul capo e in mano regge un giglio bianco e una corona di spine: la scritta la identifica come *B. IOANNA*.

Beato Giacomo di Bevagna.

Beato Agostino Casotti.

San Giacinto di Polonia.

Giovanna del Portogallo.

Lucia di Narnia.

NAVATA LATO SINISTRO

Beata Osanna Andreasi

Nota come Osanna di Mantova, indossò l'abito delle terziarie domenicane secolari all'età di quindici anni: dedita ad opere di carità verso i bisognosi, attirò la stima, la devozione e l'affetto dei concittadini e in particolare della famiglia dei Gonzaga. Nella scritta si legge *B. OSANNA*.

San Ambrogio Sansedonio

Nato a Siena nel 1220 entrò nell'ordine dei domenicani nel 1237. Studiò a Parigi con Alberto Magno e poi a Colonia. In questi luoghi insegnò ma per la sua grande umiltà non volle il grado di maestro. Condiscepolo di San Tommaso d'Aquino, svolse un'ininterrotta missione di pace nell' impero tedesco dopo la condanna di Federico II. Il santo è stato raffigurato con un libro in mano e una colomba bianca simbolo dello Spirito Santo che gli parla all'orecchio. La scritta che lo commemora nel cartiglio è *B. AMBROSIVUS Sansedonius*.

San Alberto Magno di Bollstädt

Noto anche come Alberto di Colonia, studiò a Padova e appartenne all'ordine domenicano. E' stato un grande filosofo, teologo e scrittore tanto da essere appellato come *Doctor universalis*. Il santo è stato ritratto con una penna d'oca in mano mentre scrive su di un libro, seduto su di una nube in mezzo a quattro angeli, due dei quali gli porgono rispettivamente una mitra e il pastorale. L'iscrizione nel cartello è *B. ALBERTVS MAGNUS*.

Beato Ceslao di Cracovia

Anche Ceslao di Polonia faceva parte dell'Ordine dei predicatori: il simbolo che lo contraddistingue nell'iconografia pittorica è la fiamma della carità. La scritta in basso riporta *B. CESLAV*.

Beata Margherita di Savoia

Margherita era figlia di Amedeo di Savoia, principe di Acaja e signore del Piemonte. Rimasta vedova nel 1418, si ritirò in un palazzo nobiliare di Alba per condurvi vita monacale sotto la regola di San Domenico. E' raffigurata con la corona, l'abito monacale delle terziarie domenicane e i suoi attributi iconografici, ovvero la corona e le tre frecce, metafore della malattia, persecuzione e della calunnia. L'epigrafe attesta che si tratta di *MARGARITA VIDVA*.

Beato Ambrogio Sansedonio.

San Alberto Magno.

Beato Ceslao di Cracovia.

Beata Osanna Andreasi.

Beata Margherita di Savoia.

PARETE LATO DESTRO

San Ludovico Bertrando

La figura di San Ludovico è la prima che compare sulla parete di destra adiacente al baldacchino dell'organo a canne. Il frate è ritratto secondo la sua classica iconografia e cioè mentre osserva la canna del fucile, puntatogli contro per vendetta da un signorotto che si era sentito offeso dall'invito del predicatore a cambiare vita e che, per miracolo si trasforma in crocefisso. In alto troviamo un puttino con in mano un calice con il serpente, chiaro riferimento al tentativo di avvelenamento che il santo subì ad opera degli indio dei Caraibi. Sotto ai suoi piedi compare la scritta *S. Ludovicvs Bertrandvs*.

San Ludovico Bertrando.

Il Miracolo di San Antonino Pierozzi

Il racconto del miracolo di Antonino è il secondo affresco da questo lato. Stando alle cronache del tempo, un contadino fece un regalo al Santo con l'intenzione di guadagnare una buona mancia e il santo, ricevuto il regalo, per contraccambiarlo gli disse *Dio ve ne renda merito*. Il contadino vedendo che non riceveva altra mancia, se ne tornò a casa afflitto. Ma il santo lo fece tornare indietro, chiese ai suoi collaboratori penna e calamaio e scrisse *Dio ve ne renda merito*. Fece poi prendere una bilancia e vi mise da una parte il cesto di frutta del contadino e dall'altra la carta con la sua scritta ed ecco lo stupendo miracolo: la parte dove stava il pezzo di carta piombò a terra come se fosse un peso di ferro e il piatto con la cesta volò in aria, come fosse stato cotone o stoppa. Allora il santo si rivolse al contadino e gli disse *Mira come io non ti ho fatto torto, dandoti più di quello che ho ricevuto*. Il testo in basso riporta *S. Antoninvs Arcipus Florentis*.

San Antonino Pierozzi.

San Tommaso d'Aquino nell’atto di scrivere l'Inno del Santissimo Sacramento

Il frate è raffigurato con in mano una penna d’oca, seduto su di una sedia di color porpora, davanti ad un piccolo tavolo coperto da un panno di colore verde, sul quale sono presenti due libri e un calamaio. Questa scena vuole essere un chiaro omaggio alla stesura dell’inno eucaristico, secondo uno schema già proposto nel 1662 da Barbieri Giovan Francesco detto il Guercino per la Basilica di San Domenico a Bologna. Sullo sfondo si intravedono anche una colonna e un angelo che sorregge un tendaggio mentre dal lato opposto un ostensorio che irradia la luce divina verso il volto del santo. Il dipinto in basso reca la scritta *San Thomas De Aquino*. De Angelis ha ritratto San Tommaso in almeno altri due dipinti ad olio entrambi presenti nella chiesa di San Domenico a Benevento. In uno di questi compare insieme a San Pietro da Verona e nell’ altro si trova in mezzo a molti altri santi e beati dell’ordine domenicano.

San Tommaso d’Aquino.

Santa Rosa da Lima e Beata Colomba da Rieti

Questa è l'ultima scena laterale di questa parete e termina ad angolo con l'arco trionfale. Le due figure sono entrambe sedute, Santa Rosa è disposta con le braccia aperte in segno di accogliere il Gesù bambino e la sua testa è cinta da una corona di rose, la Beata, a sua volta, regge un giglio bianco in mano e sulla sua testa compare una piccola colomba bianca simbolo dello Spirito Santo. In basso le scritte riportano *S. Rosa e B. Colvmba Reat*.

Santa Rosa e Beata Colomba.

PARETE LATO SINISTRO

Beati Giacomo e Gonsalvo

La serie di affreschi presenti lungo le pareti laterali è stata suddivisa in sei lunette che richiamano la forma di un cuore spezzato e tre angolari di cui due sul lato sinistro e una a destra vicino all'arco trionfale, mentre la quarta, vicino all'organo a canne, è vuota. Nella prima lunetta a sinistra, dalla parte della porta di ingresso, sono raffigurati il Beato Giacomo Salomoni e il Beato Gonsalvo di Amarante. Il primo, ovvero Giacomo, entrò nell'Ordine dei domenicani a diciassette anni a Venezia, sua città natale, dopo aver distribuito ai poveri il ricco patrimonio di famiglia. Il beato è raffigurato seduto con l'abito domenicano, recante nella mano destra una croce e nella sinistra un sacchetto di monete per menzionare la distribuzione della sua ricchezza ai poveri. La scritta in basso è leggermente sbiadita, ma si legge ancora chiaramente *B. Iabobvs – Svlomonivs.*
Accanto a questi è stato effigiato il Beato Gonsalvo di Amarante. Proprio in questa località del Portogallo il beato Gonsalvo, dopo un lungo pellegrinaggio in Terra Santa, entrò a far parte dell'Ordine dei predicatori. Successivamente, ritiratosi in un eremo, fece costruire un ponte e fu di giovamento ai suoi seguaci con la preghiera e la predicazione. Anche questa figura è proposta seduta con un bastone nella mano destra, mentre nella sinistra compare l'elemento iconografico che lo contraddistingue, cioè il ponte costituito da due arcate rivestite in mattoni.

Beati Giacomo e Gonsalvo.

San Raimondo di Penyafort

La prima lunetta presente sulla parete di sinistra ritrae il santo domenicano di origine spagnola Raimondo di Penyafort. Il santo è rappresentato con i suoi simboli iconografici, cioè la chiave, il mare e il mantello. Sullo sfondo a sinistra si intravede una scogliera con un castello e dall'altro lato due piccole imbarcazioni. Secondo le cronache domenicane, Raimondo fece uso del suo mantello per attraversare il mare, dalle isole Baleari fino a Barcellona, dopo essere stato costretto dal re Giacomo I a lasciare la sua cella per accompagnarlo in una vacanza sulle isole. Ben presto il santo si rese conto che il re si era portato una compagna per *divertirsi*. Per tale motivo lo rimproverò severamente e se ne andò col suo confratello scendendo fino agli scogli in riva al mare. Non trovando una barca stese il mantello sulle onde e ne sollevò un lembo a formare una piccola vela; invocò fiducioso l'aiuto di Dio e si affidò al vento e al mare. De Angelis ha ritratto San Raimondo allo stesso modo anche in uno degli affreschi presenti nell'area absidale della chiesa di San Domenico nella città di Benevento.

San Raimondo di Penyafort.

San Pio V e la visione della vittoria della Battaglia di Lepanto

Questa seconda lunetta vuole celebrare la visione di San Pio V della vittoria della battaglia di Lepanto. Si narra infatti che il giorno stesso della battaglia di Lepanto San Pio V ebbe in visione l'annuncio della vittoria prima dell’arrivo dei messaggeri inviati dal Principe Colonna e che avesse esclamato *sono le 12, suonate le campane, abbiamo vinto a Lepanto per intercessione della Vergine Santissima*. L’affresco è forse uno di quelli ancora meglio conservati. Nella composizione in cui predomina il colore rosso cardinalizio, il Pontefice è posto al centro della scena inginocchiato davanti al crocifisso, mentre più in alto vediamo un puttino che sorregge una tenda di colore rosso e un angelo che indica la scena della battaglia navale racchiusa in un riquadro posto sullo sfondo tra vari elementi architettonici tra cui una colonna. La scena della battaglia è composta da diverse imbarcazioni appena accennate con pennellate veloci e delle sfumature di colore rosato ad indicare i fuochi delle cannonate. In basso la scritta riporta il suo nome *S. PIVS V*.

San Pio V, visione della battaglia di Lepanto.

Martirio di San Pietro da Verona

Nella terza lunetta si è voluto invece immortalare il tragico episodio dell'assassinio del frate predicatore Pietro da Verona, che aveva avuto anche l'incarico di inquisitore da Innocenzo IV per estirpare l'eresia catara. La scena ritrae il momento del suo assassinio avvenuto nel bosco di Barlassina il 6 aprile del 1252 e compiuto a colpi di falcastro; il santo è raffigurato con un libro in mano, per rimarcare la sua qualità di predicatore, poggiato ad una roccia sulla quale compare una scritta di color rosso sangue *Credo,* che lui indica con il dito, e il falcastro poggiato sulla sua testa dal quale sgorga del sangue; l'omicida è alle sue spalle armato di un lungo pugnale e dietro di lui un altro uomo che uccide il suo confratello. In alto a sinistra un putto con in mano una palma nella quale sono infilate tre corone, rispettivamente di colore oro, argento e rame per consacrare la morte dei frati. Il frate domenicano venne ucciso mentre si stava recando da Como a Milano insieme ad altri tre confratelli. Secondo le cronache del tempo, un contadino riuscì a catturare il suo assassino, un tale di nome Pietro da Balsamo, detto Carino, e grazie alla confessione di costui ne seguì una rapidissima indagine che portò a bandire in tempi molto brevi alcuni mandanti. Nonostante tutto gli esiti del processo non furono molto soddisfacenti, dato che la maggior parte degli uomini accusati dell'assassinio occupavano cariche pubbliche di rilievo nel delicato contesto politico milanese. Meno di un anno dopo la sua morte, Pietro avrebbe provocato la conversione di oltre 200 cristiani dualisti o catari. La scritta riporta il testo *Petrvs Mar*. De Angelis aveva raffigurato questo santo insieme a San Tommaso nel suo dipinto ad olio su tela eseguito per la chiesa di San Domenico a Benevento, opera firmata in basso a sinistra *Franc. de Angelis F. 1729*.

Martirio di San Pietro da Verona.

Santa Caterina da Siena e Santa Agnese di Montepulciano

Quest'ultima scena è quella ad angolo con l'arco trionfale. Le figure delle due sante compaiono sedute una di fronte all'altra. Santa Agnese è ritratta con un agnello sulle ginocchia mentre con la mano sinistra regge un giglio bianco e nell'altra mostra una piccola croce. Il suo mantello è arricchito con delle croci dorate, secondo l'iconografia classica che la caratterizza. Santa Caterina, invece, regge un crocefisso con la mano destra e con l'altra un cuore in fiamme. Le scritte in basso riportano rispettivamente S. *Agnese* e *S. Catarina Senensis*.

Santa Caterina da Siena e Santa Agnese di Montepulciano.

PARTE TERZA

L'arte è nient'altro che arte; l'arte rende possibile la vita, è la grande seduttrice della vita, il grande stimolante per vivere. L'arte come unica forza antagonistica superiore contro ogni volontà di rinnegare la vita, come la via verso condizioni nelle quali la sofferenza è voluta, trasfigurata, divinizzata, in cui la sofferenza è una forma della grande delizia.
[NIETZSCHE]

Le epigrafi, testo di Paolo Brogna.
Chiamiamolo viandante, visitatore, turista: chi entra in questo Tempio, dedicato al culto religioso, viene ben presto attratto dalla presenza copiosa di immagini, raffigurazioni, pitture, manufatti e scritti (epigrafi) che ne costituiscono l'essenza, il senso, non solo estetico, suo proprio. Tutto questo genera curiosità, interesse, desiderio di soffermarsi e di capire *la cosa in questione*. Dare un certo ordine a tutto ciò ha la sua indubbia rilevanza, un bisogno certo, necessario per sottolinearne il valore, ovvero esaltarne il significato. Proprio per questa motivazione capitale si è *messo mano*, si è cercato di determinare le condizioni ed i presupposti per poter esaustivamente rispondere al naturale domandare di quel viandante, visitatore, turista. Quello che, in particolar modo, interessa è capire se, anche in questa piccola comunità di provincia, grazie alla capacità ed alla tenace volontà di uomini del passato, possa aver trovato albergo *l'arte*. Non rappresenta una *deminutio* l'aver scritto questo sommo concetto estetico con la vocale iniziale minuscola: intendiamo *'arte per arte'* – quanto trascritto inizialmente fonda tale assunto - senza necessità di esaltarne il concetto con una mera *grafia* diversa. La parola, il termine che ci riguarda assume di per sé una valenza ed un significato che non può dare motivo di fraintendimento. Abbiamo, in merito a tutto ciò, una piena condivisione di tale concetto nel frequentare ambienti conosciuti nel mondo quali veri e propri patrimoni universali, generalmente ritenuti tali: infatti, molte forme, anzi forse tutte le forme che hanno un vero significato estetico, possono avere un tale effetto solo a partire da un certo grado di grandezza e al di sotto di questo grado esse possono aver sì varcato la soglia della percezione, ma non quella della vera qualità estetica. Può, pur tuttavia, un luogo ignoto al grande pubblico avere, comunque e di diritto, la valenza ed il ruolo da noi ricercato ed auspicato? Ha avuto modo di visitare la nostra terra *colei* che esalta le capacità e le virtù umane? Rispondiamo a questi naturali quesiti e punti di domanda ritenendo che, - se appare fondato sostenere essere l'arte la forma più trasparente e più nota della *volontà di potenza*, - se l'arte deve essere innanzitutto concepita dalla prospettiva dell'artista (noi rimaniamo meri fruitori e semplici spettatori), - se l'arte, secondo il concetto lato di artista, consiste nell'accadere fondamentale di ogni cosa che è in quanto è, ovvero qualcosa che si crea, qualcosa di creato, - se l'arte rappresenta il *contro movimento* per eccellenza che si oppone al *nulla* ed essa rappresenta il *massimo stimolante della vita*, - se tutto ciò, insomma, determina l'arte e l'essere artista, allora questa *superba figura* - possiamo a ragione sostenere - ha certamente calpestato le nostre terre! E' così possibile affermare che il mondo dell'arte sia l'ambito di ciò che trasfigura, ossia possa disporre la vita in uno (stimolante) stato d'animo vero e proprio che nell'immediatezza dell'approccio prescinde dalla mera realtà fattuale: ecco il naturale sorgere di sentimento, gioia, sorpresa, meraviglia nel visitatore, nel viandante! L'arte, quindi, è così l'esperienza creatrice di ciò che diviene, dell'esistenza, della vita stessa e ognuno di noi non può restarne estraneo, sia come artefice sia come semplice spettatore. Proprio per questo, appare giusto sostenere che quella ben nota *sindrome* del genio di Grenoble possa coinvolgere ed interessare tutti coloro che realmente si avvicinano a tale mondo. La stessa *mondanità* va intesa come vera e propria espressione artistica, quindi l'arte non fa altro che recitare la quotidianità del vivere. Ove dovesse pur sostenersi l'idea che l'arte, naturalmente nelle sue espressioni più diffuse e comuni, si allontani gioco forza

dai fatti empirici, dalla effettualità dei fenomeni con il ripiegarsi sulla pura soggettività del sentimento, essa tuttavia sempre coglie il nucleo di senso delle *cose* e riconduce il tutto alle medesime. Non si banalizzi e trascuri il tutto a causa dell'assenza di qualche ben conosciuto e celebrato artista che possa aver reso *unica* la testimonianza, ovvero l'opera che conserviamo! Lasciare traccia immortale, con la rappresentazione dei personaggi e delle loro gesta, necessariamente genera in ogni cittadino orgoglio e vanto e tutto ciò per dare merito e luce al presente, nel dovuto ricordo, continuando nel tramandare il suo più intimo messaggio.
Questo lavoro – frutto in massima sua parte della sapiente attività dell'amico Simone D'Anna e non posso che sinceramente ringraziarlo - ha un'unica finalità, ovvero offrire una possibile lettura delle *cose* in argomento mediante l'utilizzo di percorsi ricostruttivi, quali fondamenti necessari alla loro conoscenza. Un lavoro basato su una ricerca certosina, finanche ostinata, con principale finalità di natura divulgativa, ma non solo: se l'artista crea l'opera quando fa emergere nella sua materia (comunemente amorfa) il sentimento della totalità, determinando un tutto in un'armonia di forme, così anche lo storico, nel curare l'unità essenziale della propria ricerca (oggetti), costruisce un vero e proprio '*intero*' piuttosto che un semplice insieme di componenti che sostanziano la ricerca medesima. Ciò che interessa, *ergo*, è cercare di conoscere queste misteriose (la gran parte sino ad oggi) figure rappresentate per cercare di cogliere il senso ed il significato dell'Opera nel suo complessivo ordine, così come cogliere il significato degli scritti che ci sono stati lasciati da coloro che intesero promuovere e realizzare ciò che ammiriamo. Offrire al lettore una possibile interpretazione del testo epigrafico - più che una sua mera traduzione nella lingua corrente, riconoscendo in tal ambito che la difficoltà di una traduzione non è mai soltanto meramente tecnica, ma riguarda il rapporto dell'uomo con l'essenza della parola e la dignità del linguaggio - è stato il principale compito che ho inteso affrontare. Effettivamente questi scritti rappresentano un semplice ornamento strutturale per coloro che non hanno un particolare e proficuo rapporto con la nostra lingua madre, questa resa addirittura in forma epigrafica, ovvero mediante abbreviazioni e tecniche proprie di tal natura. In tal modo, ora, questi scritti rivivono nell'attualità del linguaggio corrente. Sta di fatto che questa reviviscenza di per sé determina una vera e propria condizione nuova legata al presente, la quale produce una sorta di *rinascimento* spirituale di episodi e circostanze del passato che ritorna, per l'appunto, rivivendo in un possibile suo ricordo. E' ovviamente un ricordo non diretto, ovvero che direttamente possa appartenerci e fare parte del nostro essere, ma avendo la possibilità di comprendere tali accadimenti, questi hanno nuova vita e ci appaiono temporalmente ben più vicini di quanto effettivamente siano. E' il *ricordo* che entra nel cuore di ognuno di noi, si fa *intelletto* per astrarre dalla verità fenomenica concetti, qualità, principi, rendendoli per sé sussistenti. Colui che si sofferma e considera tutto ciò, pertanto, può essere maggiormente edotto e sedotto dalla gloriosa storia di una Famiglia che ha dato lustro e chiara visibilità, in passato, alla nostra comunità, così come comprendere ancor di più i fatti e le loro dinamiche che hanno portato alla realizzazione di questo nobilissimo '*Simbolo*' del nostro territorio.

Paolo Brogna

Epigrafe sul portale di ingresso della chiesa.
Carlo Tocco, Cavaliere del Vello d'Oro, Consigliere del Reale Augusto, un tempo Signore tra i regnanti di Serbia del Despotato di Arta, d'Epiro e di Romania e parimenti tra i Principi di Acaja, tra i Duchi di Leucade, Conti di Cefalonia, a devozione del piede (di S. Anna), ricevuto dagli avi per la Corona del Regno, ora Principe di Montemiletto, nobile illustre di reliquie piuttosto che di regni, questo tempio, a (sua) tutela, dedicò a S. Anna nonna di Dio.
Quivi posta nell'anno 1636

CARLO DI TOCCO

Epigrafe del 1710.
Frate Vincenzo Maria dell'Ordine dei Predicatori, Vescovo Tuscolano, Cardinale di Santa Romana Chiesa, Arcivescovo Orsini consacrò questi sei altari minori in questo Tempio, vale a dire tre nell'angolo dell'Epistola nel giorno 20 luglio 1710, invero i restanti tre nell'angolo del Vangelo il 21 dello stesso mese ed anno celebrando solenne funzione: in verità a tutti i fedeli che devotamente fanno visita ogni anno agli altari medesimi concesse cento giorni di indulgenza in perpetuo.

Epigrafe del 1712.
Frate Vincenzo Maria dell'Ordine dei Predicatori, Vescovo Tuscolano, Cardinale di Santa Romana Chiesa Arcivescovo Orsini, il quale, essendo stato Vescovo Cesenate, per volere del Cardinale Gastaldi, suo predecessore nella Sede Beneventana, era venuto a consacrare questa Chiesa con l'altare maggiore nell'anno del Signore 1683 il giorno 2 gennaio, questo altare eretto con marmo più pregiato e già precedentemente completato in onore di Dio e di S. Anna madre della Beata Vergine Maria consacrò nel giorno 10 luglio 1712 celebrando solenne funzione, ed a tutti coloro che pregano in questa annuale ricorrenza, concesse cento giorni di indulgenza in perpetuo.

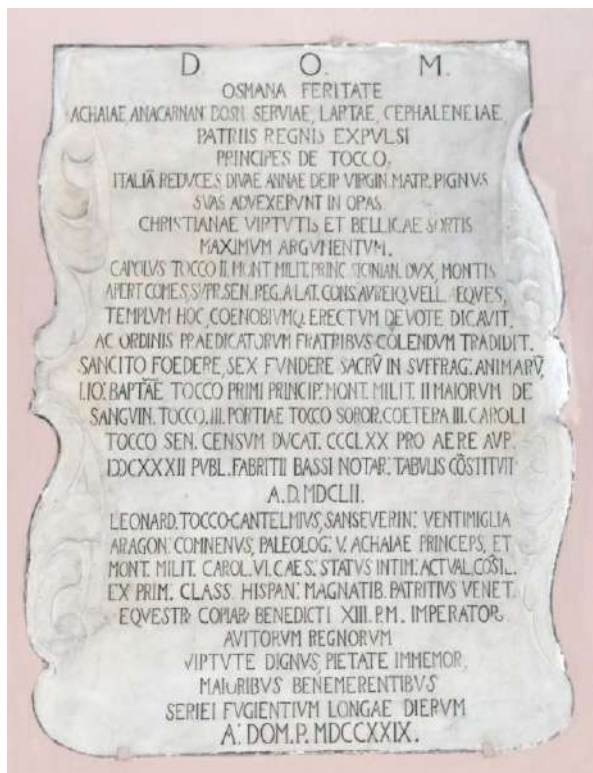
A DIO OTTIMO MASSIMO

I Principi di Tocco, espulsi dalla ferocia Turca dai patrii regni di Acaja, Anacarnania, Bosnia, Serbia, Arta, Cefalonia, rifugiatisi in Italia, portarono nelle proprie terre una prova (reliquia) di S. Anna, madre della Vergine madre di Dio, quale massima testimonianza di virtù cristiana e di valore militare.

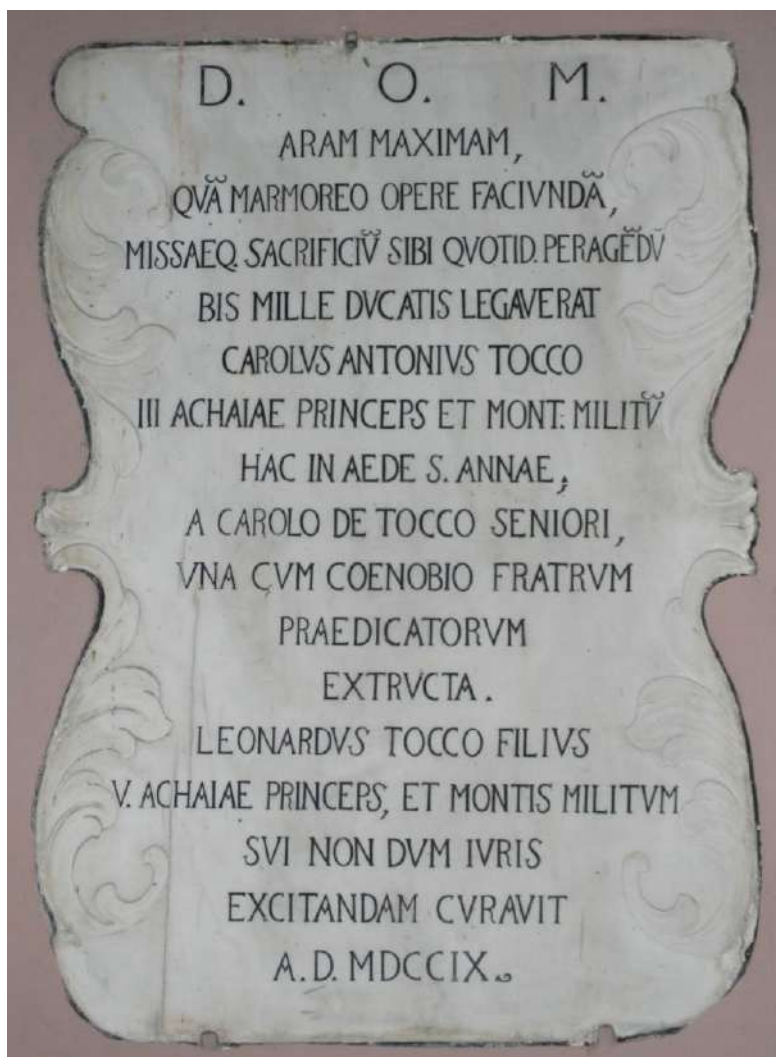
Carlo Tocco II Principe di Montemiletto, Duca Sicignano, conte di Montaperto, Supremo Consigliere anziano del Cavallo Alato e Cavaliere del Vello d'Oro, questo tempio e questo convento eretto devotamente consacrò e ne affidò la cura ai frati dell'Ordine dei Predicatori. Con definitivo impegno, (al fine) di istituire sei sacre ricorrenze* (funzioni religiose) in memoria delle nobili anime, (ovvero) la prima (in memoria) di Giovanbattista Tocco primo principe di Montemiletto, la seconda (in memoria) degli antenati di sangue Tocco, la terza (in memoria) della sorella Porzia Tocco, quanto ai restanti tre (in memoria) di Carlo Tocco il Vecchio, costituì una rendita di ducati 370 per (complessive) monete d'oro 5132 mediante atto pubblico (rogato) per notar Fabrizio Bassi nell'anno del Signore 1652.

Leonardo Tocco Cantelmo, Sanseverino Ventimiglia Aragonese Comneno, Paleologo, V Principe d'Acaja e di Montemiletto, strettissimo Consigliere di Stato in carica dell' Imperatore Carlo VI, di prima Classe Ispanica gentiluomo tra i potenti nobili veneti, capitano dei provvisionieri equestri del Pontefice Massimo Benedetto XIII, per virtù degno dei regni degli avi, per amore incurante, per le più grandi benemerenze (maggiori meriti) della lunga successione dei giorni che fuggono via.

Nell'anno del Signore (Nostro) Padre 1729.

* Cappelanie (enti religiosi)

LEONARDO V DI TOCCO

A DIO OTTIMO MASSIMO

Carlo Antonio Tocco III Principe di Acaja e di Montemiletto aveva lasciato in eredità duemila ducati per costruire l'altare maggiore con materiale marmoreo e per poter tenere (far celebrare) a suo favore ogni giorno sacre messe in questa Chiesa di S. Anna, edificata da Carlo Tocco il Vecchio, unitamente al convento dei frati predicatori.
Il figlio Leonardo Tocco V, Principe di Acaja e di Montemiletto, non ancora di proprio diritto (maggiorenne), ebbe cura di far erigere nell'anno del Signore 1709.

NOTA DELL'AUTORE.
Come già innanzi osservato, ho inteso curare in particolar modo l'aspetto interpretativo degli scritti esaminati, tenendo nella dovuta considerazione sia la natura propria del cd. linguaggio epigrafico e lo stile consequenziale, sia il significato, ovvero il senso suo proprio tramandato. Questi scritti, in effetti, sono da ritenere veri e propri brevi riferimenti genealogici ed appunti di cronaca da parte di chi si interessava, in quel tempo, di avere in debito conto con il rappresentare determinati fatti e circostanze realmente accaduti; sono del parere, comunque, che non sia più di tanto errato sostenere che gli stessi - ove utile - andassero ad esaltare inevitabilmente le figure e gli accadimenti narrati al di là della realtà stessa delle cose.

Fran:us de Angelis P.
1736.

Madonna del Rosario, F. De Angelis, Montefusco.

PARTE QUARTA

Notizie sul pittore Francesco De Angelis

Non ho rinvenuto notizie biografiche riguardo a Francesco De Angelis e, almeno per ora, gli unici dati certi, sono le sue opere firmate e il fatto che spesso, oltre al suo nome e cognome con la data di esecuzione, aggiungeva alla stessa anche una F, come abbreviazione di *fecit*, oppure una P, per *pinxit*. In quanto alla eventuale corrispondenza del suo cognome con quello del pittore Filippo de Angelis[28]non vi sono attestazioni significative che possano dimostrare un qualsiasi collegamento tra questi due.
L'attività artistica di Francesco De Angelis inizia invece ad essere ben documentata a partire dalla sua prima opera nota e cioè dal 1717, anno in cui compare per la prima volta nel panorama artistico locale grazie alla realizzazione della grande tela della *Battaglia di Lepanto* dipinta nella sagrestia della chiesa di Sant'Agrippino ad Arzano di Napoli, firmata appunto *Franciscus De Angelis F. 1717*, e successivamente, dai suoi numerosi affreschi e dipinti a olio su tela, tutti firmati, che attestano un'attività molto intensa la quale si protrae anche oltre il terzo decennio del settecento.
Altrettanto sicuro è il fatto che De Angelis faceva sicuramente parte della schiera di pittori che ruotavano intorno alla figura del cardinale Orsini molto attivo in quel periodo nella diocesi di Benevento. Nei suoi lavori, infatti, ritroviamo esclusivamente soggetti religiosi e devozionali riferibili a santi e beati dell'ordine domenicano e, nella maggior parte dei casi, legati al tema della lotta all'eresia catara.

S. Gioacchino, F. De Angelis, Montefusco.

Madonna incoronata, F. De Angelis, Montefusco.

[28] DE DOMINICI, *Vite dé pittori, scultori, ed architetti napoletani*, vol. 3, 1743, pag. 94, 95.

Il pittore oltre al ciclo di affreschi realizzati nella chiesa di Sant'Anna di Montemiletto, che rimane comunque uno dei suoi lavori più importanti, ha realizzato molte altre opere in diverse località della Campania, come nel caso di Montefusco[29] o di Benevento e nella sua estesa diocesi, oltre che a Santa Croce del Sannio e Durazzano, sempre nella provincia di Benevento, a Maddaloni (CE), ad Arzano (NA),[30] ad Ottaviano (NA)[31] e Gravina di Puglia, che è anche il paese dove era nato il cardinale Orsini.
Il suo stile pittorico risente di disparati influssi artistici riconducibili a molti pittori del suo tempo, e in alcuni casi, si possono riconoscere anche tributi a Paolo De Matteis e Giacomo del Po', ma appare evidente anche il rapporto, non solo artistico, dovuto ai comuni legami con la committenza, con Giuseppe Castellano, Nicola Boraglia, Alberto Sforza, Angelo Michele Riccardi e Angelo Solimena che fu *confidentissimo di Benedetto XIII dal tempo in cui era Duca di Gravina e poi cardinale visitando anche in sua casa in Nocera*[32].

Madonna dell'Assunta, F. De Angelis, Montefusco.

[29] SAVOIA, *Montefusco, Già capoluogo del principato ultra*, 1972, pag. 147, 148.
[30] LODA, *Giuseppe Tortelli, Un protagonista del Barocchetto bresciano,* 2014, pag. 19.
[31] DI GIROLAMO, *Le immagini della Santità*, 2011, pag. 96.
[32] DEROSA, *Gli affreschi di Angelo Solimena nella " cappella delle donne" della chiesa del SS. Salvatore di Calvanico*, 2014, pagina 47.

De Angelis alcuni anni dopo aver eseguito il ciclo di affreschi nel convento di Montemiletto dipinse anche altre tele ad olio nella vicina Montefusco; tre di queste erano per la chiesa di Santa Caterina, si tratta della Madonna del Rosario, la Madonna incoronata e San Gioacchino, mentre un'altra, dell'Assunta, per la chiesa abbaziale di *S. Maria de Platea*.
La prima, cioè quella della Madonna del Rosario, proveniva dalla cappella di famiglia del noto giureconsulto Eliseo Danza, ma ora si può ammirare sull'altare maggiore in pietra rossa locale sempre all'interno della stessa chiesa. La Madonna col bambino in braccio è ritratta seduta su di una nuvola e ai suoi lati sono riportati San Domenico e Santa Caterina da Siena. L'opera è firmata nella parte in basso *Franc.us de Angelis, F.* (fecit) *A.D. 1729*.
La tela della Madonna incoronata si trova sopra ad uno dei due altari laterali di sinistra ed era stata donata alla chiesa nel 1726 dalla famiglia *Aggiuntorio*; anche quest'opera reca la firma *Franciscus de Angelis - P.* (pinxit) *1723*. De Angelis, anche in questo secondo caso, ritrae la Madonna con il bambino seduta su di una nuvola e con i piedi poggiati su un cuscino di color porpora. In alto a sinistra è raffigurata Santa Caterina d'Alessandria, mentre la figura a destra potrebbe essere identificata in Santa Lucia. Nella parte in basso, sotto Santa Caterina, compare San Nicola di Bari con in mano i tre pomi d'oro e dalla parte opposta San Antonio da Padova con libro e il giglio, seguito alle sue spalle da San Gaetano.
La terza tela, cioè quella di San Gioacchino, si trova dentro ad una cornice dorata su uno degli altari di destra costruito nel 1723 a devozione della Madre Priora del Monastero, Suor M. Giuseppina Coscia, sorella del potente e controverso Cardinale Niccolò originario di Pietradefusi.
Il padre della Vergine ha in mano un bastone ed è seduto al centro della scena mentre un cherubino gli cala sulla testa una corona di rose. Da un lato scorgiamo la Vergine che assiste con ammirazione all'evento e dall'altro lato, ma più in basso, Sant'Anna con le braccia conserte. Sullo sfondo si individuano anche due colonne, una cupola e la facciata di una chiesa. Anche quest'opera è firmata *Franciscus de Angelis - F.* (fecit) *1723*.
La tela dell' *Assunta* fu realizzata nel 1726 al costo di 26 ducati per la chiesa abbaziale di *Santa Maria de Platea* (in piazza) e si trovava *sull'altare in una grande cornice di stucco dorato*. La stessa venne successivamente trasferita nella chiesa di S. Francesco e attualmente si trova nella chiesa Palatina di San Giovanni in Vaglio insieme ad altre opere provenienti sempre dalla stessa chiesa[33].
Diverse opere di De Angelis, mi riferisco a quelle presenti nel convento e nella chiesa di Sant'Anna di Montemiletto, furono accuratamente osservate dagli autori del ciclo di affreschi del convento dei frati francescani di Castel Baronia, alcuni dei quali firmati da *Liborius Pizzella*, un discreto disegnatore di origini beneventane attivo tra il 1740 e la fine del 1780. Tale assunto è consequenziale alla constatazione delle indubbie somiglianze individuabili nella lunetta della morte di San Francesco, in evidente rapporto con la morte di San Domenico, nell'approvazione della regola di San Francesco, per le forti analogie con l'approvazione della bolla di San Domenico e nella nascita di San Francesco, affresco eseguito nel 1845, il cui impianto scenico ripropone la stessa pianificazione della nascita della Vergine presente nel presbiterio della chiesa di Sant'Anna.

[33] Op. cit. ristampa 1996, pag. 136, 137.

Morte di S. Domenico, F. De Angelis, Maddaloni.

Nascita di S. Domenico, F. De Angelis, Maddaloni.

S. Ludovico, F. De Angelis, Maddaloni.

S. Rosa, F. De Angelis, Maddaloni.

Vita di S. Domenico, F. De Angelis., Maddaloni.

ELENCO DELLE OPERE DI FRANCESCO DE ANGELIS

Chiesa di Santa Maria Assunta, nel comune di Santa Croce del Sannio, Benevento, *Vergine col Bambino e Santi*, *Madonna e Santi*, (S. Francesco d'Assisi, S. Antonio da Padova, S. Nicola di Bari) olio su tela, l'iscrizione in basso riporta il suo nome, *F.co De Angelis fece 1720,* in questo caso non si tratta della sua firma ma di un'aggiunta successiva, in quanto la tela venne rimaneggiata nel 1867 da un tale Calabrese.

Chiesa di San Domenico di Benevento, *San Domenico, Trinità con Madonna e Santi domenicani*, olio su tela, iscrizione nella parte bassa del lato destro, *M.P.* (mani proprie) *Francus de Angelis P.*; olio su tela di *San Pietro e San Tommaso d'Aquino*, iscrizione in basso dal lato sinistro, *Francesco De Angelis, 1729*. Serie di affreschi presenti nell'abside della chiesa: *S. Tommaso d'Aquino che sconfigge gli eretici*, *San Raimondo di Penyafort, S. Vincenzo Ferreri guarisce una storpia, San Giacinto*.

Diocesi di Benevento *Presentazione di Gesù al tempio*, olio su tela, 1725.

Comune di Durazzano, in provincia di Benevento, *San Domenico guida la battaglia di Muret*, nella chiesa dell'Annunziata, olio su tela, iscrizione in basso a destra *F. De Angelis 1729*.

Montefusco, in provincia di Avellino, chiesa di S. Caterina. La chiesa venne restaurata e consacrata dal cardinale Orsini il 1714. Nel suo interno si conservano tre tele ad olio realizzate da Francesco De Angelis: La *Madonna del Rosario*, *La Madonna incoronata* e *S. Gioacchino*. Sempre a Montefusco, nella chiesa Palatina di San Giovanni in Vaglio, una tela ad olio dell' *Assunta* proveniente dalla chiesa di San Francesco.

Chiesa dell'Annunziata, nel comune Maddaloni, in provincia di Caserta, affreschi delle *Storie della vita di S. Domenico* presenti nella terza cappella di destra eseguiti su commissione del frate *Domenico Pinto*, così come ricordato nella lapide dedicatoria, le opere sono firmate e datate 1733: affreschi della *Nascita di S. Domenico* e *Morte di S. Domenico*. Altre due tele di Francesco de Angelis si conservano invece nella seconda cappella di destra e rappresentano *San Ludovico* e *Santa Rosa*.

Chiesa del Rosario, comune di Ottaviano, in provincia di Napoli, *Madonna del Carmine con S. Pietro da Verona e anime del purgatorio*, olio su tela e *Trionfo di Santi*, entrambi ad olio su tela.

Chiesa di Sant'Agrippino, comune di Arzano, in provincia di Napoli, *la battaglia di Lepanto*, olio su tela nella sacrestia, iscrizione in basso a destra *Franciscus De Angelis F., 1717*.

Basilica Cattedrale di Gravina di Puglia, *Battesimo di Gesù*, olio su tela, iscrizione in basso al centro, *Franciscus De Angelis P. - A. D. 1726*.

Diocesi di Avellino, *Storie della vita di San Francesco d'Assisi*, iscrizione in basso, lato destro, Fran.us De Angelis/ F., 1733.

S. Pietro e S. Tommaso, F. De Angelis, Benevento.

Battaglia di Muret, F. De Angelis, Durazzano.

Battaglia di Lepanto, F. De Angelis, Arzano.

Battesimo di Gesù, F. De Angelis, Gravina di Puglia.

Presentazione di Gesù al tempio, F. De Angelis, dioc. Benevento.

Vergine, F. De Angelis, S. Croce del Sannio.

Madonna delle Grazie, F. De Angelis, Ottaviano.

Trionfo dei Santi, F. De Angelis, Ottaviano.

BIBLIOGRAFIA

Andenna Giancarlo, *Gli Arcivescovi di Benevento, la tiara e l'imitazione della simbologia del papato tra equivoci involontari e strategie di delegittimazione, in Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 2005.

Bartolini Domenico, *Viaggio da Napoli alle Forche Caudine*, *ed a Benevento, e di ritorno a Caserta*, Napoli, 1827.

De Castris Pierluigi Leone, *La pittura del Cinquecento a Napoli, 1573-1606,* 2002.

De Dominici Bernardo, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, vol. II, 1742.

De Dominici Bernardo, *Vite dé pittori, scultori, ed architetti napoletani*, vol. III, 1743.

De Martini Vega, *Inediti Cinquecenteschi in Irpinia*, in Bollettino d'arte, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, N°29, 1985.

De Martini Vega, *Bene spesi i 1150 ducati del principe*, articolo Il Mattino, 27 ottobre 1984.

De Martini Vega, *Quella Madonna iberica timida e pura*, articolo Il Mattino.

Derosa Luisa, *Gli affreschi di Angelo Solimena nella "cappella delle donne" della chiesa del SS. Salvatore di Calvanico*, Edipuglia, 2014.

Di Girolamo Rosaria, *Le immagini della Santità*, 2011.

Forte, Stefano L., *Le province domenicane in Italia nel 1650*, *Conventi e religiosi*, in *Archivum Fratrum Praedicatorum*, vol. XXXIX, 1969.

Iannino Fiorenzo, articolo, Quotidiano del sud, 2011.

Loda Angelo, *Giuseppe Tortelli, Un protagonista del Barocchetto bresciano tra Brescia e la Bassa, 2014*.

Musto Arcangelo, *Montis Militum et Montis Aperti Historia, Storia del Comune di Montemiletto dalle origini ad oggi,* Lioni, tipolitografia Irpina, 1985.

Mele Paola, in *Montemiletto*, a cura di Francesco Barra, tipolitografia Incisivo, Salerno, 1999.

Previtali Giovanni, *La pittura del Cinquecento a Napoli e nel vicereame*, 1978.

Proietti Giuseppe, a cura di, *Dopo la polvere. Rilevazione degli interventi di recupero (1985-1989) del Patrimonio Artistico Monumentale danneggiato dal terremoto del 1980-1981*, Tomo II, Provincia di Avellino, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza Generale agli interventi post-sismici in Campania e Basilicata, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994.

Ruotolo Renato, in *Settecento Napoletano, Documenti*, I, a cura di, Franco Strazzullo, 1982.

Savoia Palmerino, *Montefusco, Già capoluogo del Principato Ultra*, 1972.

Scandone Francesco, *Documenti per la Storia dei comuni dell'Irpinia*, Amministrazione Provinciale di Avellino, vol. II, MCMLXIV.

Statua della Madonna della Cintura, chiesa di S. Anna.